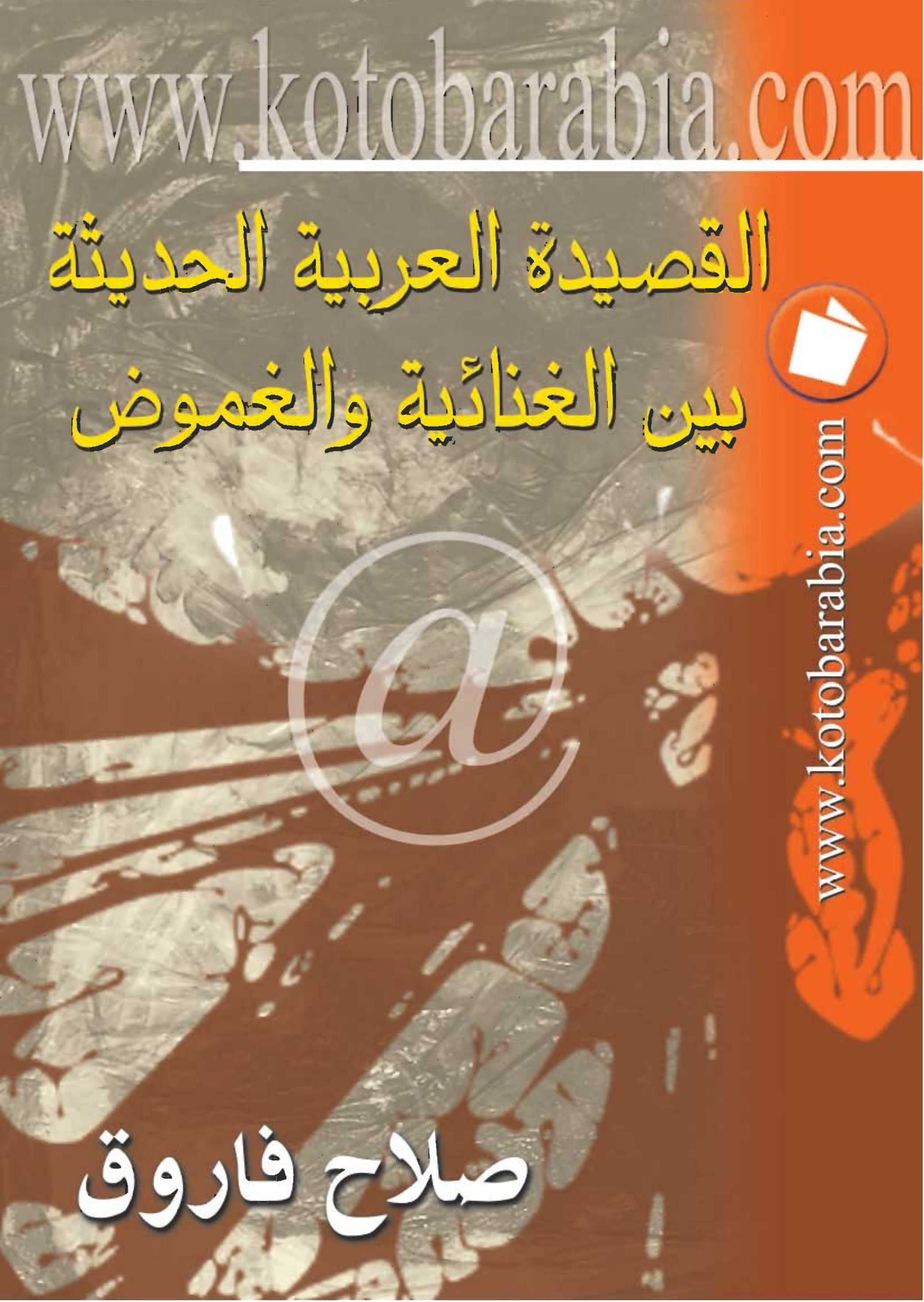

www.kotobarabia.com
القصيدة العربية الحديثة
بين الغنائية والغموض
www.kotobarabia.com
صلاح فاروق

القصيدة العربية الحديثة
بين الغنائية والغموض

صلاح فاروق

الفهـرس

مقـدمـة

مرت القصيدة العربية الحديثة بتـاريخ طويـل مـن التغيرات الفنية. وهى تغيرات وصلت فى مرحلتها الأخيـرة إلى إعادة تشكيل المفاهيم الأساسية المكونـة لبنيتهـا الفنيـة الأمر الذى خلق تيارات متعارضة ومواقـف متباينـة مـن تشيكلاتها الجديدة. وفى ضوء ذلك أيضاً ظهرت مفاهيم غير مستقرة عن طبيعتها. ويمكن القول إن كثيراً من معرفتنا بهذه القصيدة مبنى على ردود أفعال و(إشاعات) غير صـحيحة. ومن أبرز النتائج المترتبة على ذلك التساؤل عن وجـود أو عدم وجود أصول بعينها فى بناء هذه القصـيدة مـن مثـل التساؤل عن وجود الموسيقى والشكل المنتظم... إلـخ هـذه القضايا التى تحتاج فى معرفتها إلى دراسة متأنية ومقاربات جادة للتيقن من حقيقة المسألة.

ومن التساؤلات المتعلقة بـذلك مثـل هـذا العنـوان (القصيدة العربية الحديثة بين الغنائيـة والغمـوض). وهـو تساؤل يتضمن فى نفسه حكمين قاسيين على هذه القصـيدة. الأول يسلم بانتفاء عنصر الغنائية من بنائها. والثـانى يسـلم باتكائها اتكاء كاملاً على عنصر الغموض. ومن البـدهى أن

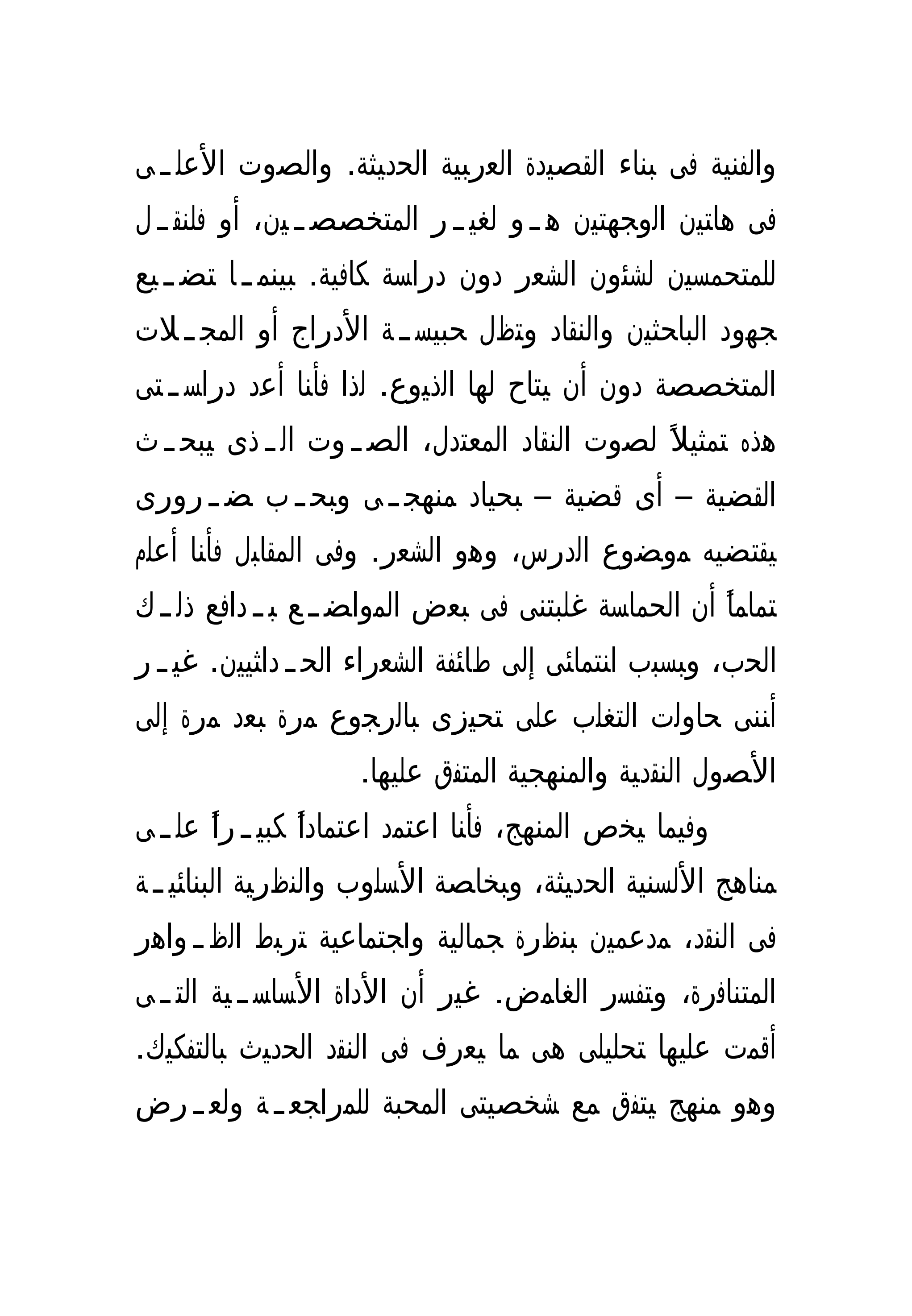
الحكمين مبنيان على تسليم ضمنى ثالث بوجود تعارض بين العنصرين. ومقترح مثل هذا العنوان يميـل إلـى تفضـيل الغنائية على الغموض.

ومن وجهة نظرى، وبعد تطواف كبير بتـاريخ هـذه القصيدة، توجته دراستى عن (التحولات الفنية فـى قصـيدة النصف الثانى من القرن العشـرين) [1]، أقـول بعـد هـذا التطواف الكبير أستطيع القول إن الغنائية والغموض كليهمـا عنصران فاعلان فى بناء القصيدة العربية الحديثة. ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما لصالح العنصر الآخر. كل مـا فـى الأمر أن حدود الغنائية وحدود الغموض محتـاج منـا إلـى تدقيق وإلى إعادة تشكيل محمولاتهما الدلالية. ولأننى أحـب القصيدة العربية، القديمة والحديثة، ولأننى أشـعر بـالغيرة عليهما من اتهامات غير منصفة فقد وضعت هـذه الدراسـة لبحث الأمر من وجهاته المختلفة. وأعتمد فيها على خبرتـى الطويلة بتاريخ تحولاتها الفنية، بالإضافة خبرتى المنهجيـة بقضاياها. وفى ضوء ذلك قسمت الدراسة إلى ثلاثة فصول.

الفصل الأول، وهو بعنوان (الغنائى والغامض) ناقشت فيه دلالة المفهومين، ورجعت بدلالاتهما إلى تاريخ القصـيدة

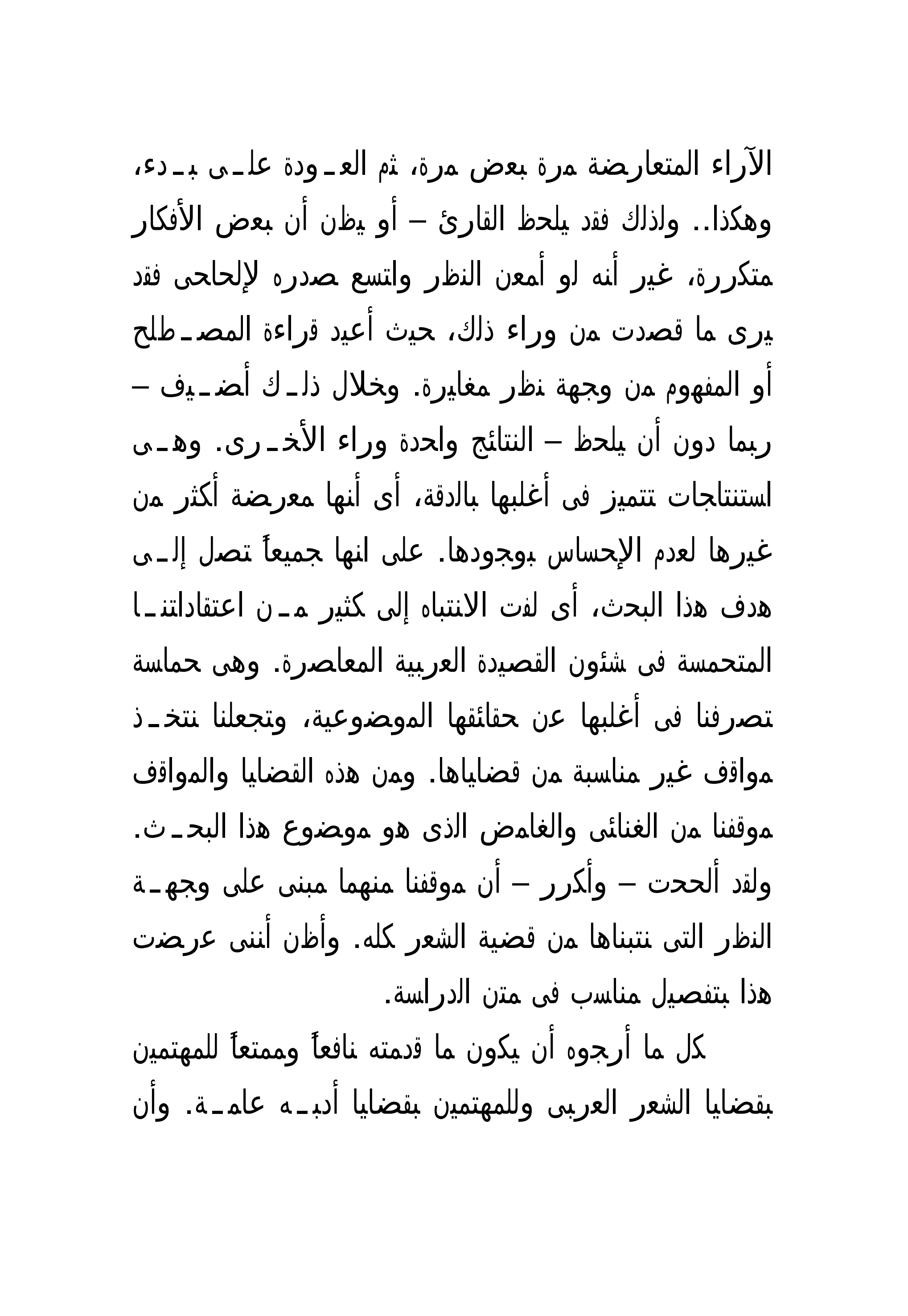
العربية القديمة فى محاولة لتبين حقيقة وجـود العنصـرين وصلته بالتحولات الفنية المعاصرة للقصيدة العربية الحديثة. والفصل الثانى وعنوانه (التشكيل اللغـوى وبنـاء القصـيدة الحديثة) خصصته لمناقشة قضية الغنائى والغامض من وجهة نظر بناء القصيدة العربية المعاصرة، مع التركيز على إبراز أثر التشكيل اللغوى فى هذا البناء، ومن ثم أثره على فهمنـا لكل من الغنائى والغامض. والفصل الأخير وهـو بعنـوان (القصيدة العربية فى نهاية القرن العشـرين) حاولـت فيـه استكمال مناقشة القضايا التى طرحها كل من الفصلين الأول والثانى، بالإضافة إلى التركيز على صلة الغنائى والغـامض بالقصيدة الحديثة بعد مضى نحو نصف قرن على ظهورها. وما دفعنى إلى ذلك هو ما لحظته من اعتماد معظم وجهـات النظر المعارضة على نموذج بعينه فى تاريخ هذه القصـيدة، أى نموذج تاريخى، ظهر لفترة وجيزة، قبل أن يمضى تطور القصيدة فى طريقه الفنى المعروف الآن.

ولقد واجهت مشكلة حقيقية فى هذه الدراسة تمثلت فى الوعى المستمر بوجود وجهتى نظر متعارضتين. والـوعى بأن كلا الفريقين يتجاهلان إلى مدى بعيد الحقائق التاريخيـة



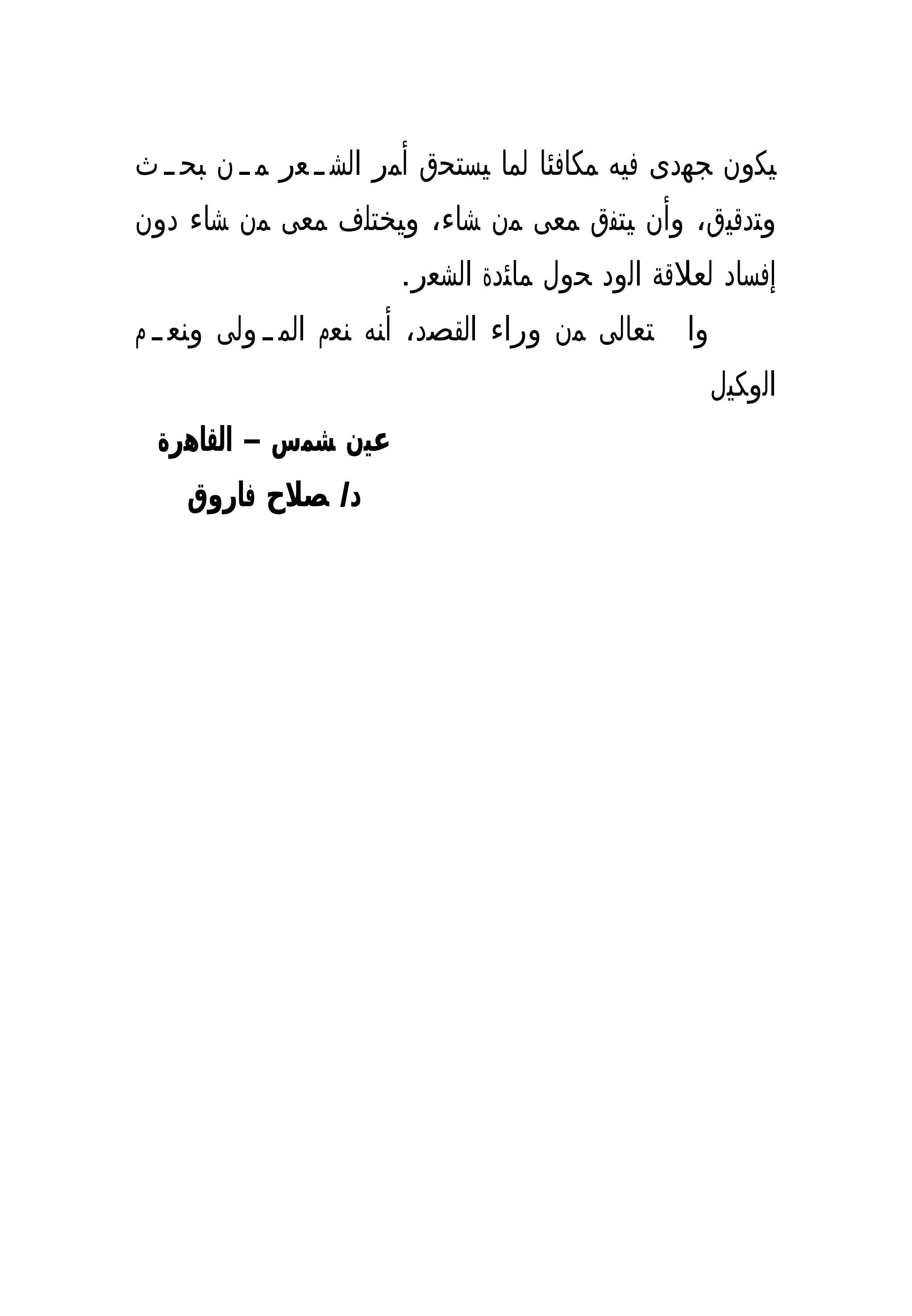
والفنية فى بناء القصيدة العربية الحديثة. والصوت الأعلى فى هاتين الوجهتين هو لغير المتخصصين، أو فلنقل للمتحمسين لشئون الشعر دون دراسة كافية. بينما تضيع جهود الباحثين والنقاد وتظل حبيسة الأدراج أو المجلات المتخصصة دون أن يتاح لها الذيوع. لذا فأنا أعد دراستى هذه تمثيلاً لصوت النقاد المعتدل، الصوت الذى يبحث القضية – أى قضية – بحياد منهجى وبحب ضرورى يقتضيه موضوع الدرس، وهو الشعر. وفى المقابل فأنا أعلم تماماً أن الحماسة غلبتنى فى بعض المواضع بدافع ذلك الحب، وبسبب انتمائى إلى طائفة الشعراء الحداثيين. غير أننى حاولت التغلب على تحيزى بالرجوع مرة بعد مرة إلى الأصول النقدية والمنهجية المتفق عليها.

وفيما يخص المنهج، فأنا اعتمد اعتماداً كبيراً على مناهج الألسنية الحديثة، وبخاصة الأسلوب والنظرية البنائية فى النقد، مدعمين بنظرة جمالية واجتماعية تربط الظواهر المتنافرة، وتفسر الغامض. غير أن الأداة الأساسية التى أقمت عليها تحليلى هى ما يعرف فى النقد الحديث بالتفكيك. وهو منهج يتفق مع شخصيتى المحبة للمراجعة ولعرض



الآراء المتعارضة مرة بعض مرة، ثم العـودة علـى بـدء، وهكذا.. ولذلك فقد يلحظ القارئ – أو يظن أن بعض الأفكار متكررة، غير أنه لو أمعن النظر واتسع صدره لإلحاحى فقد يرى ما قصدت من وراء ذلك، حيث أعيد قراءة المصـطلح أو المفهوم من وجهة نظر مغايرة. وخلال ذلـك أضـيف – ربما دون أن يلحظ – النتائج واحدة وراء الأخـرى. وهـى استنتاجات تتميز فى أغلبها بالدقة، أى أنها معرضة أكثر من غيرها لعدم الإحساس بوجودها. على انها جميعاً تصل إلـى هدف هذا البحث، أى لفت الانتباه إلى كثير مـن اعتقاداتنـا المتحمسة فى شئون القصيدة العربية المعاصرة. وهى حماسة تصرفنا فى أغلبها عن حقائقها الموضوعية، وتجعلنا نتخـذ مواقف غير مناسبة من قضاياها. ومن هذه القضايا والمواقف موقفنا من الغنائى والغامض الذى هو موضوع هذا البحـث. ولقد ألححت – وأكرر – أن موقفنا منهما مبنى على وجهـة النظر التى نتبناها من قضية الشعر كله. وأظن أننى عرضت هذا بتفصيل مناسب فى متن الدراسة.

كل ما أرجوه أن يكون ما قدمته نافعاً وممتعاً للمهتمين بقضايا الشعر العربى وللمهتمين بقضايا أدبـه عامـة. وأن


يكون جهدى فيه مكافئا لما يستحق أمر الشـعر مـن بحـث وتدقيق، وأن يتفق معى من شاء، ويختلف معى من شاء دون إفساد لعلاقة الود حول مائدة الشعر.

وا تعالى من وراء القصد، أنه نعم المـولى ونعـم الوكيل

عين شمس – القاهرة

د/ صلاح فاروق

الفصل الأول

الغنائي والغامض

الغنائى والغامض

(١)

هل القصيدة العربية الحديثة غامضة !؟

تتطلب الإجابة على هذا السؤال أن نعرف أولاً المقصود بالغامض. لكننى وأنا أفكر فى معنى ذلك كنت أفكر فى موقف القارئ العربى المعاصر من القصيدة الكلاسيكية وقد تبدو الفكرة غريبة، غير أننى أحسبنا فى حاجة إلى استحضارها، إذ تتصل بمفهوم الغامض، وقد تكشف لنا عن شئ من طبيعته. على وجه التحديد قد نسارع إلى القول أن هذا القارئ المعاصر لن يجد عناء فى تلقى قصيدة كلاسيكية. ومن البدهى أننا نقرر هذا الحل وفى أذهاننا قصائد من أمثال (يا جارة الوادى) لأحمد شوقى أو (ماذا أقول له لو جاء يسألنى) لنزار قبانى أو (نامى يا جياع الشعب نامى) للجواهرى لكن ماذا لو فكرنا فى الموقف نفسه بإزاء قصائد من أمثال (قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل) لامرئ القيس

الشاعر الجاهلى المعروف، أو (عيد بأية حالٍ عدت يا عيد) للمتنبى شاعر العصر العباسى الذى شغل الدنيا.

لقد فكر فى الأمر نفسه قبل نحو ثلاثة أرباع القرن الدكتور طه حسين، وأخذ يشرح فى حوار بديع بينه وبين قارئ عصرى متخيل (فى زمنه) – اخذ يشرح ما يمكن أن نسميه عوائق الفهم بيننا وبين شعرنا القديم [١]. والأمر نفسه حاوله فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين الدكتور مصطفى ناصف [٢]. كما حاول آخرون مع نهاية القرن العشرين [٣]. والدرس المستفاد من كل ذلك أن القارئ المعاصر سواء كان فى بداية القرن العشرين أو فى نهايته – ونحن الآن فى مطلع القرن الحادى والعشرين – أقول أن الدرس المستفاد – يتخلص فى أمرين :

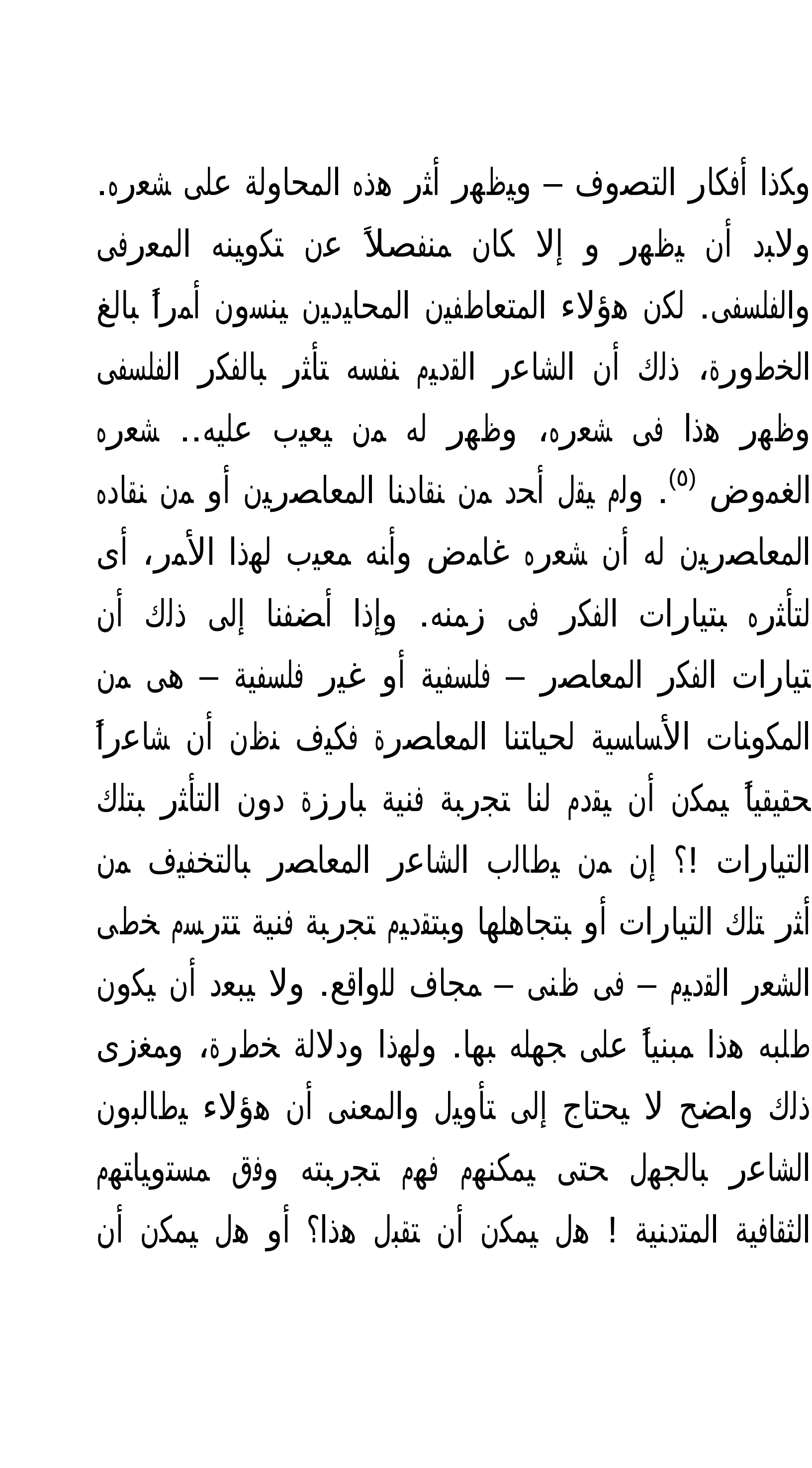
الأول أن إحساسنا بالغرابة يأتى من مواجهة ألفاظ غريبة على أسماعنا المعاصرة. وهى غريبة لأنها بالنسبة لنا أصبحت مهجورة، لا يستعملها أحد أو لأن الشاعر يستعملها فى غير ما تعودنا عليه. وهو عائق قد يبدو من اليسير التغلب عليه بالعودة إلى المعاجم وإلى الشروح المناسبة أو

بالتأويل. اما الأمر الثانى، فيتمثل فى السياق الثقافى الذى قيل فيه ذلك الشعر القديم. وأحسب أن أمر السياق الثقافى يحتاج إلى جهد كبير لتجاوزه بعده عقبة تحول بيننا وبين الفهم المناسب للشعر القديم.

بعبارة أوضح، إن السياق الثقافى الذى يمثل حائلاً يعوق الفهم بإزاء الشعر القديم يمثل فى الوقت نفسه العائق ذاته فى مواجهة الشعر الحديث. وقد يرى البعض الأمر غريبا، فنحن نعيش العصر نفسه الذى يعيشه الشعراء. وليس من المقبول أن يحيا الناس فى زمن بينما يعايش شعراؤهم زمناً آخر. ومثل هؤلاء يرون فى الأمر عيباً يأخذونه على الشعراء. بل إن هؤلاء لا يتورعون عن التلويح بفكرة المؤامرة. ويرون فى مسلك الشعراء الحداثيين (نسبة إلى الحداثة) نهجاً غريباً، ينفذ مخططاً لطمس الهوية العربية ولمحاربة الإسلام. وهؤلاء فى غمرة تحمسهم وغيرتهم على العروبة والإسلام التى لا نشك فيها – ينسون أن الشعر العربى فى نهضته الحديثة – أو فى حداثته ترافق وأحداثاً جساماً، يمكن أن نلخصها فى صعود المد القومى فى مواجهة المستعمر، ثم ترافق وانكسار الحلم القومى، وأخيراً، فإنه

يعيش أحداث العولمة والانفجار المعرفى الشامل. وكل هذه سياقات مغايرة – لا ريب – لسياق القصيدة الكلاسيكية. والأخطر من ذلك. فإن الشاعر العربى فى ظل هذه المسيرة الطويلة التى تجاوزت نصف القرن. كان فى طليعة الثوريين الساعين إلى تحقيق فكر التقدم. وأنه فى سبيل تحرير الإنسان العربى – بالمعنى الشامل لكلمة الحرية وسبق بفكره وبنهجه العملى الفكر المؤسسى القائم. وسبق وهذا هو الأهم – فكر المجتمع السائد. ومن ثم مثلت تجربته الفنية انقطاعاً حقيقياً عن القديم – لا اتهاماً للقديم ولا انصرافاً عنه – بل لأنه وعى الأساس الجمالى والفكرى الذى نهضت عليه تجربة الشاعر القديم. ومن هذا الوعى مضى فى بناء تجربته الخاصة.

والمتعاطفون مع هذه التجربة الحديثة أو المحايدون الذين يبدون رغبة حقيقية فى تفهمها يحاولون إرجاع الانقطاع إلى الثقافة العميقة لدى شعراء الحداثة وإلى تأثرهم بالفكر الفلسفى والميتافيزيقى والتصوف بعامة [٤]. وهذا صحيح لا ينكره شاعر معاصـر، لأن الشاعر – بوصفه مثقفاً – يحاول استجلاء أبعاد الأفكار الميتافيزيقية والفلسفية



وكذا أفكار التصوف – ويظهر أثر هذه المحاولة على شعره. ولابد أن يظهر و إلا كان منفصلاً عن تكوينه المعرفى والفلسفى. لكن هؤلاء المتعاطفين المحايدين ينسون أمراً بالغ الخطورة، ذلك أن الشاعر القديم نفسه تأثر بالفكر الفلسفى وظهر هذا فى شعره، وظهر له من يعيب عليه.. شعره الغموض [5]. ولم يقل أحد من نقادنا المعاصرين أو من نقاده المعاصرين له أن شعره غامض وأنه معيب لهذا الأمر، أى لتأثره بتيارات الفكر فى زمنه. وإذا أضفنا إلى ذلك أن تيارات الفكر المعاصر – فلسفية أو غير فلسفية – هى من المكونات الأساسية لحياتنا المعاصرة فكيف نظن أن شاعراً حقيقياً يمكن أن يقدم لنا تجربة فنية بارزة دون التأثر بتلك التيارات !؟ إن من يطالب الشاعر المعاصر بالتخفيف من أثر تلك التيارات أو بتجاهلها وبتقديم تجربة فنية تترسم خطى الشعر القديم – فى ظنى – مجاف للواقع. ولا يبعد أن يكون طلبه هذا مبنياً على جهله بها. ولهذا ودلالة خطرة، ومغزى ذلك واضح لا يحتاج إلى تأويل والمعنى أن هؤلاء يطالبون الشاعر بالجهل حتى يمكنهم فهم تجربته وفق مستوياتهم الثقافية المتدنية ! هل يمكن أن تقبل هذا؟ أو هل يمكن أن

تنطلى علينا ثورة هؤلاء بحجة النظر للمجتمع غير القادر على تفهم تجربة الحداثة !؟ وما ذنب الشعراء إذا كانت الأمية فى مجتمعاتنا العربية – ما زالت – برغم الجهود الكبيرة تتعدى نسبة الثمانين فى المائة.

إن الأولى بهؤلاء أن يبحثوا عن سبل الارتقاء بالمستوى الفكرى والحضارة للمجتمعات العربية. وأول ذلك – وليس آخره – تربية الذائقة العربية القادرة على تفهم أبعاد الحديث جملة، والحداثة خاصة. وليس معنى ذلك أن ننصرف عن تراثنا الشعرى العظيم، لأن الشعراء أنفسهم لا يفعلون هذا، ولا يقدرون على فعله، حتى لو أدعى بعضهم غير هذا. وإن نظرة واحدة لشعر الحداثة – منذ نشأته. تثبت بما لا يدع مجالاً للشك عناية شاعر الحداثة بتراثه العربى خاصة، وبالتراث الإنسانى عامة. يظهر ذلك فى التناص الواضح مع شخصيات عربية وإسلامية، ومع نصوص شهيرة من الأدب العربى، بل ومع القرآن الكريم نفسه. يكفى أن نذكر قصيدة أمل دنقل (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) [٦] وعنوان القصيدة دال بنفسه على المغزى، أو قصيدة (بشر الحافى) لصلاح عبد الصبور[٧] وهى دالة

أيضاً، أو مطولات أدونيس فى استدعائها لشخصية الحلاج[٨].

كل ذلك يثبت أن الشاعر المعاصر (الحداثى) متصل بتراثه الشعرى بقدر اتصاله بالتراث الإنسانى. وأنه مستفيد من التيارين العظيمين فى شعره. ومالنا نعيب على الشاعر الحديث إفادته من الشعر العالمى بينما سبقته إلى التأثر نفسه فى إطار تجديد القصيدة العربية – حركة الديوان التى أنتجت القصيدة الرومانسية [٩] وقبل ذلك أفادت القصيدة العباسية من الحضارتين الفارسية واليونانية إبان ازدهار الحضارة العربية، وفى غمره تجديد شامل لهذه القصيدة أنتج المذهب المعروف بالبديع.

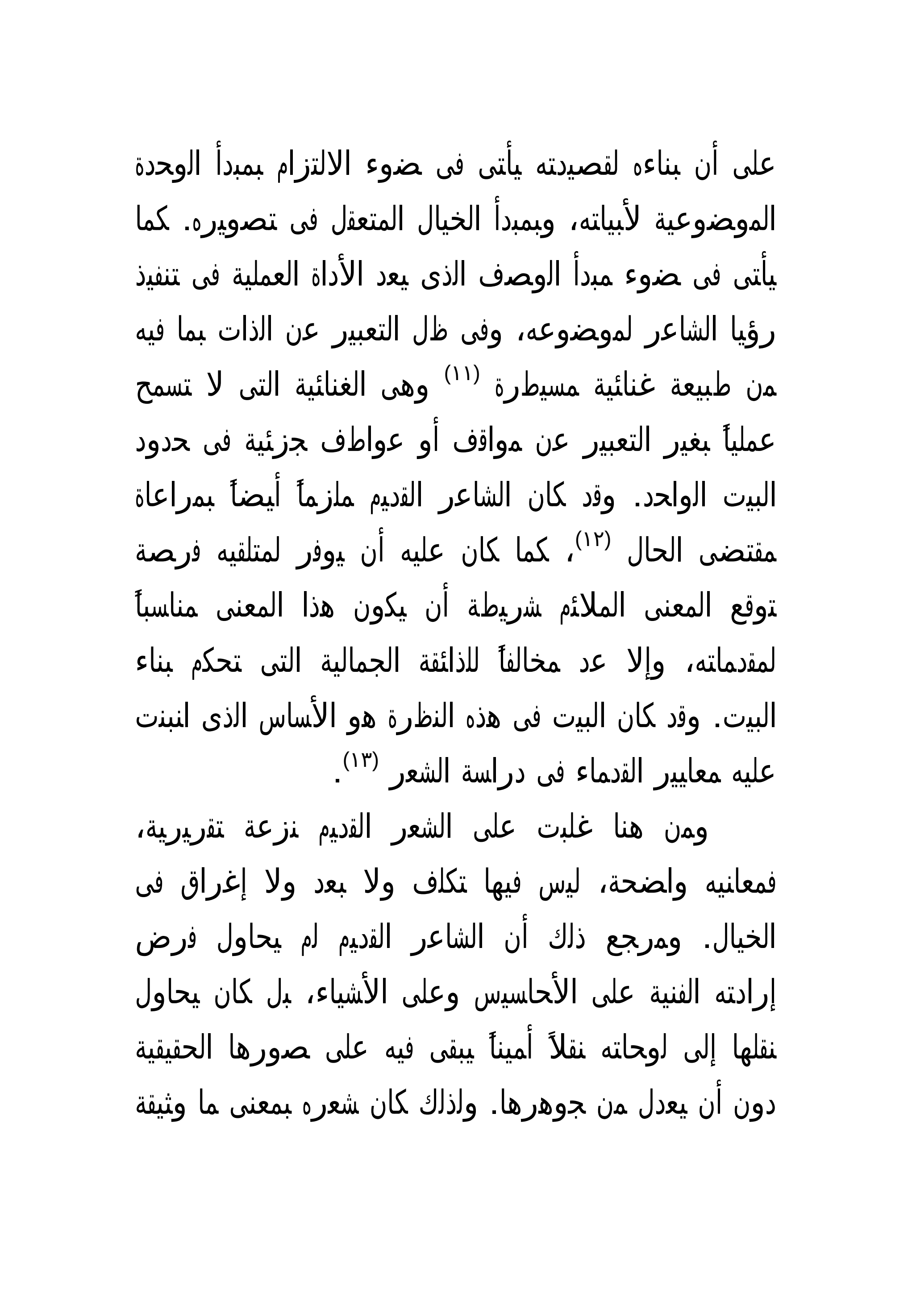
إذن فأنا لا أحسب الأمر مجرد ثقافة عميقة ترتفع فوق ثقافة العامة، ومن البدهى – أن امر المفردات هين فى هذا السياق لأن الشاعر المعاصر يستخدم ألفاظاً حية، بل يجتهد فى استخدام ألفاظ تستحضر روح العصر، إلى الدرجة التى أثارت استهجانة البعض. ومازلنا نذكر اعتراض المعترضين على استخدام عبد الصبور لألفاظ من قبيل الشاى ورتقت

نعلى فى واحدة من بواكير شعره. إننا بهذا المنطق لا نستطيع أن نقبل الشعر المعاصر كله، لأن هذا الشعر حريص أشد الحرص على الاقتراب من لغة الجماعة، وعلى تمثل روحها فى تعبيراتها التى ينقلها إلى صياغاته المبتكرة.

الأمر فى جملته يعود إلى روح الشعر المعاصر أو إلى فلسفته أو طبيعة أو سمها ما شئت. والمسألة فى ظنى تحتاج منا إلى تذكر فلسفة الشعر القديم، وإلى تمثل روح القصيدة الكلاسيكية، حتى تفهم بالمقارنة – أبعاد هذا الشعر المعاصر. ومن ثم نستطيع التوصل إلى إجابة – وربما إلى موقف من فكرة الغامض التى تساءلت عن وجودها فى الشعر المعاصر أول هذه الكلمة وقد ترى فى الطريق ملامح غنائية لا يظن البعض انها ما زالت موجودة فيه.

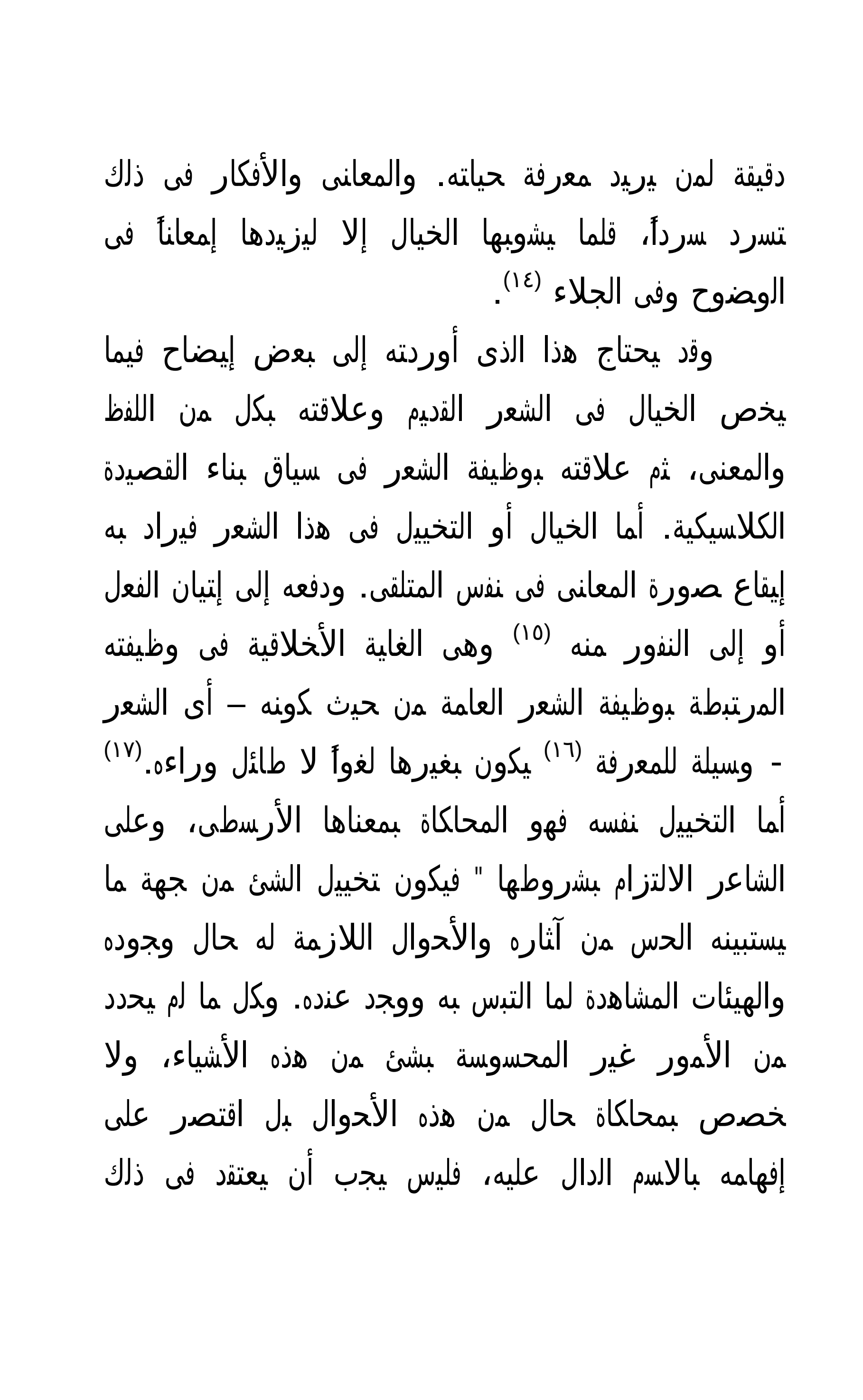
(٢)

لقد كان على الشاعر القديم عند إحساسه بالتهيؤ لقول الشعر أن يرتب فى ذهنه الأفكار المجردة لقوله الشعرى. ثم يختار له من التعبيرات أمثلها الجارية على طريقة العرب المخصوصة، ثم يضع ذلك كله فى إطار موسيقى ملائم للتجربة، ثم يعود إلى ما أنشأه فينقحه حذفاً أو إضافة [١٠]



على أن بناءه لقصيدته يأتى فى ضوء الالتزام بمبدأ الوحدة الموضوعية لأبياته، وبمبدأ الخيال المتعقل فى تصويره. كما يأتى فى ضوء مبدأ الوصف الذى يعد الأداة العملية فى تنفيذ رؤيا الشاعر لموضوعه، وفى ظل التعبير عن الذات بما فيه من طبيعة غنائية مسيطرة (١١) وهى الغنائية التى لا تسمح عملياً بغير التعبير عن مواقف أو عواطف جزئية فى حدود البيت الواحد. وقد كان الشاعر القديم ملزماً أيضاً بمراعاة مقتضى الحال (١٢)، كما كان عليه أن يوفر لمتلقيه فرصة توقع المعنى الملائم شريطة أن يكون هذا المعنى مناسباً لمقدماته، وإلا عد مخالفاً للذائقة الجمالية التى تحكم بناء البيت. وقد كان البيت فى هذه النظرة هو الأساس الذى انبنت عليه معايير القدماء فى دراسة الشعر (١٣).

ومن هنا غلبت على الشعر القديم نزعة تقريرية، فمعانيه واضحة، ليس فيها تكلف ولا بعد ولا إغراق فى الخيال. ومرجع ذلك أن الشاعر القديم لم يحاول فرض إرادته الفنية على الأحاسيس وعلى الأشياء، بل كان يحاول نقلها إلى لوحاته نقلاً أميناً يبقى فيه على صورها الحقيقية دون أن يعدل من جوهرها. ولذلك كان شعره بمعنى ما وثيقة



دقيقة لمن يريد معرفة حياته. والمعانى والأفكار فى ذلك تسرد سرداً، قلما يشوبها الخيال إلا ليزيدها إمعاناً فى الوضوح وفى الجلاء [١٤].

وقد يحتاج هذا الذى أوردته إلى بعض إيضاح فيما يخص الخيال فى الشعر القديم وعلاقته بكل من اللفظ والمعنى، ثم علاقته بوظيفة الشعر فى سياق بناء القصيدة الكلاسيكية. أما الخيال أو التخييل فى هذا الشعر فيراد به إيقاع صورة المعانى فى نفس المتلقى. ودفعه إلى إتيان الفعل أو إلى النفور منه [١٥] وهى الغاية الأخلاقية فى وظيفته المرتبطة بوظيفة الشعر العامة من حيث كونه – أى الشعر - وسيلة للمعرفة [١٦] يكون بغيرها لغواً لا طائل وراءه.[١٧] أما التخييل نفسه فهو المحاكاة بمعناها الأرسطى، وعلى الشاعر الالتزام بشروطها " فيكون تخييل الشئ من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده. وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشئ من هذه الأشياء، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد فى ذلك


الإفهام أنه تخييل شعرى أصلاً "[18] ومعنى ذلك أن التخييل مقيد بالواقع، أى بما يقع فيه، أو بما يمكن أن يقع فيه، وإلا كان عيبا من باب إيقاع الممتنع (فى المعانى) فى حال ما يجوز وقوعه ويمكن كونه [19].

ولذلك أيضاً خرج من المحاكاة الشعرية الأمور المخترعة الكاذبة. وهى التى تسمى أمثالاً وقصصاً، لأن كاتبها " إنما يخترع أشخاصاً ليس لها وجود أصلاً ويضع لها أسماء..[20] ومن ذلك يتصل التخييل بالوصف من جهة كونه يقرر لدى المتلقى " ما يستبينه من آثاره ". ومن ثم كانت الأوصاف الجناح الثانى من جناحى مبنى الشعر لدى ابن خلدون فى تعريفه للشعر.. الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف " [21]. وهى أيضاً مقيدة بطريقة العرب المخصوصة فى تناول المعانى وإلا خرجت من حد الشعر كما خرج شعر المتنبى وأبى العلاء المعرى بعدهما حكيمين لا شاعرين وفق هذه الشروط وبسبب طريقة بنائهما للتجربة الشعرية [22].

وغاية الشعر بعد ذلك كله تحقيق اللذة، وهى الجانب الفنى من وظيفته وتكون بإيقاع التناسب بين الفصول

والأجزاء، وباختيار الألفاظ المناسبة للمعنى الموافقة المقتضى الحال [٢٣]. وجميعها يصنع إيقاعاً أوسع معنى من مفهوم الوزن الذى وضعه قدامة فى تعريفه الأشهر للشعر " كلام موزون مقفى "[٢٤] لأن الشعر فى حقيقة أمره مبنى على أجزاء متفقة فى الوزن والروى، جارية على أساليب العرب المخصوصة[٢٥] وهى التى يعود إليها إدغام الوزن والقافية فى التقابل بين الأجزاء والفواصل لصنع إيقاع القصيدة. وبغير ذلك يكون الكلام نظما لا شعر فيه.

أما علاقة المعانى أو المضمون بهذه الخطة البنائية فى إنشاء الشعر فتأتى واضحة فى كلام القرطاجنى فى منهاجه ضمن السياق نفسه. يقول : " إذا قصد الروية (يعنى الشاعر) أن يحضر مقصده فى خياله وذهنه والمعانى التى هى عمدة له بالنسبة إلى غيره ومقصده ويتخَّيلها تتبعاً بالفكر فى عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع فى جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفاً أو مهيئاً لأن يصير طرفاً من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع فى بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن والروى بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعانى لا متبوعة لها... "[٢٦] وواضح ما فى هذا القول من إشارة إلى

تمييز المعانى من ألفاظها، وإلى أن المعنى يسبق لفظه فى نفس الشاعر، فاللفظ كالقالب لمعناه، إذ المدار فى صناعة الكلام " نظماً ونثراً إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى "[٢٧] ولذلك كان على الشاعر البحث عن الألفاظ المناسبة ليلبسها معانيه.

أما المعانى فهى مطروحة فى الطريق، ونعوتها معروفة، وينصرف ذلك إلى الأغراض من حيث المدح والهجاء والغزل.. إلخ. وهذا متصل بوظيفة الشعر وبصياغته من حيث كان ضرباً من النسج وجنساً من التصوير[٢٨] وما على الشاعر إذا أراد إلى إحدى هذه المعانى إلا أن " يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة "[٢٩]. ولكل معنى أو غرض حده المعروف الذى به يظهر صحيحه من فاسده، أو تامه من ناقصه[٣٠].

وفى المقابل كان للفظ وللوزن وللقافية كل على حدة نعوته الخاصة الضابطة لخواصه الجمالية المقبولة. وجوهر هذه النعوت مناسبتها للمعنى وقدرتها على إبراز ما فيه من لفتات ومن جمال. ومرجع ذلك إلى حساسية اللفظ نفسه من حيث قدرته على إثارة صورة سمعية فى نفس المتلقى. يدل

على ذلك اشتقاقهم كلمة الشعر نفسها، فهى تتصل بالشعور وبالحس، وتؤول فى نهاية أمرها إلى السحر وإلى الكهانة [٣١] ومنه كان ربطهم بين الشعر والشياطين، وربطهم بين الشاعر ووادى الجن المعروف المسمى عبقر[٣٢] لذلك اكتسبت كلمة الشعر منذ بداية عهدها بالشعر العربى القدرة على إثارة صورة سمعية، لا من جهة الإشارة والمشار إليه، بل من جهة كونها تصنع صورة أسطورية توجه المعنى وتؤثر فى نتائجه [٣٣] ومنه تمييزهم الملحوظ بين أحوال الحيوان الأسطورية بتمييز مسمى الحيوان فى كل حالة، فالناقة غيرها العنس، وغيرهما معاً الأمون. وهكذا على الرغم من إشارتها جميعاً إلى مسمى واحد هو الناقة[٣٤].

إذن نستطيع القول إن الخطة البنائية للقصيدة الكلاسيكية تتكون من : أولاً المفردات. وهى مفاهيم ثابتة، يتفق على دلالاتها المجتمع. ومن ثم لا تحتاج إلى تأويل فى متن القصيدة. ثانياً - المعانى، وهى أفكارواضحة فى ذهن الشاعر لها مرجعياتها الثابتة وحدودها الواضحة فى ذهن الجماعة. ثالثاً - الخيال وهو الصورة القادرة على تمثيل المعانى من خلال علاقات الأفاظ المفردة. وشرط ذلك كما

ذكرت. محاكاة الواقع والقدرة على تحسينه الواقع أو تقبيحه بحسب غاية الشاعر من إنشائه. أما الوزن والقافية فهما الإطار الموسيقى الشكلى القادر على ضبط حدود التجربة وتسويغها لدى المتلقى. والسؤال : ما موقف الشاعر الحديث من هذه الخطة؟ وما أثر موقفه على فهمه للشعر؟ وهل ترتب على هذا الفهم تغيير بارز فى خطة بناء القصيدة؟ هذا ما سأحاول تبينه فى الصفحات التالية.

(٣)

اتفق دارسوا الأدب العربى ونقاده على أن " الحديث " بدأ فى نشأته مع الصدام الحضارى الذى مثلته الحملة الفرنسية على مصر والشام العام ثانية وتسعين وسبعمائة وألف [٣٥] ومنذ ذلك التاريخ أو بعده بقليل مع قيام دولة محمد على [٣٦] التفت الشعراء إلى الدور الاجتماعى الذى يمكنه أن تقوم به أشعارهم فى الدعوة إلى النهضة وإلى التقدم [٣٧] الأمر الذى أكسب الشعر فى أول نهضته طابعاً غيريا يمثل الشاعر فيه صوت الجماعة، فتارة يدعو إلى مناهضة الاستعمار، وتارة يعبر عن أحداث وعن مناسبات عصره،

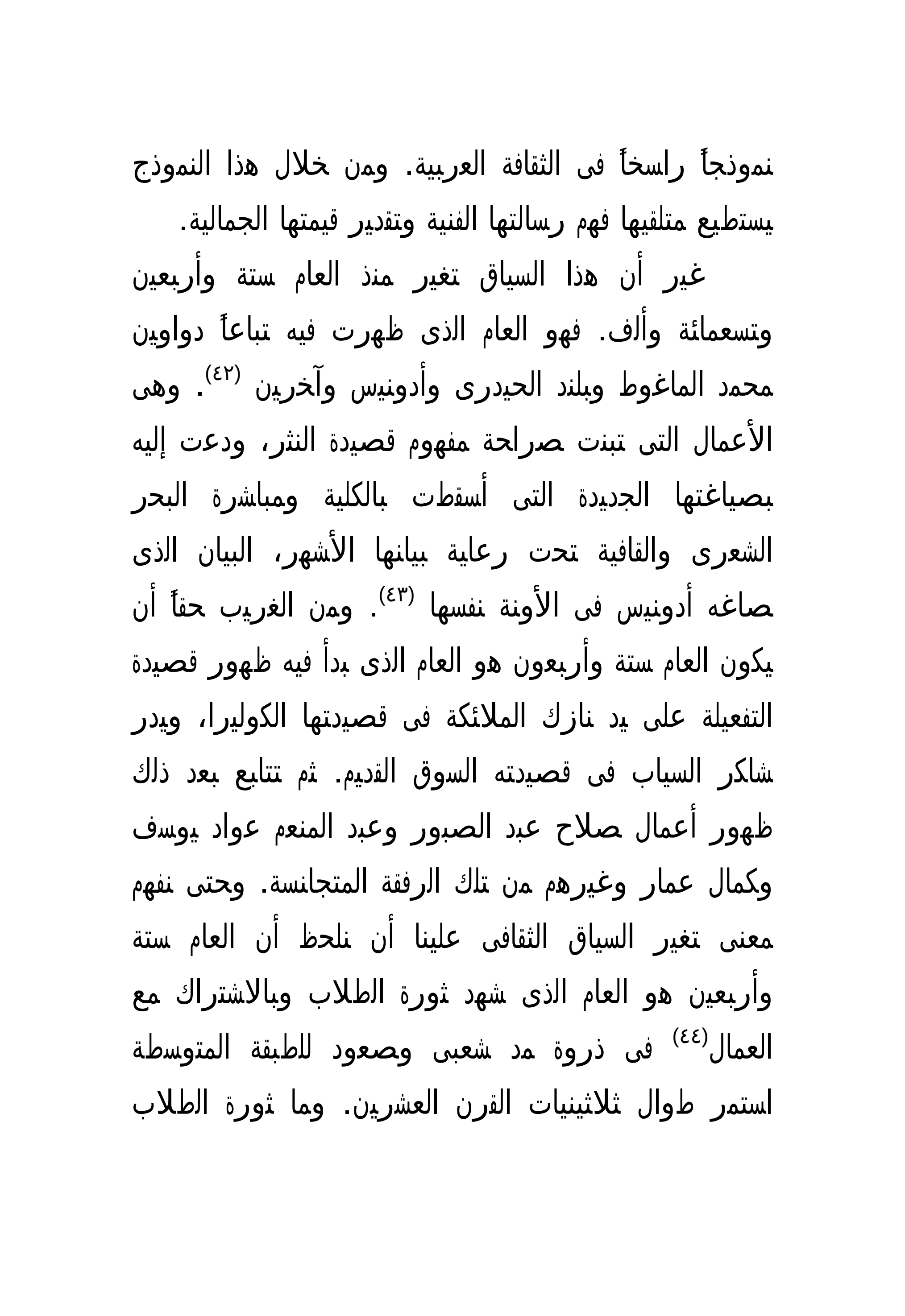
وتارة يدعو إلى قيم أو إلى أعمال جليلة تسهم فى نهضة المجتمع [٣٨].

لكن هذه الغيرية كانت على حساب التعبير عن الذات وعلى حساب الكشف عن التوتر الباطنى الذى تضطرب به النفس البشرية. الأمر الذى دفع رومانسى العرب – جماعتى الديوان وأبولو والمهجريين – إلى الثورة على الإحيائيين الأوائل [٣٩] أى على الغيرية. وفى ضوء هذه الثورة اندفع الشاعر الرومانسى إلى الالتصاق الحاد بذاته فى الربع الثانى من القرن العشرين وحتى بدايات النصف الثانى من القرن نفسه [٤٠]. والاتجاهان كلاهما – الكلاسيكى الإحيائى والرومانسى – مثلا ثورة على القديم الذى استقر فى نهاية القرن الثامن عشر على نموذج المماحكات اللغوية والألاعيب البلاغية بوصفها القيمة المثلى – آنذاك – فى تكوين القصيدة العربية [٤٥]. غير أن الاتجاهين كليهما أفادا يقيناً من القيم الجمالية للقصيدة العربية الأقدم – العباسية بخاصة. واتخذ منها معياراً فى إنشاء تجربته الفنية.

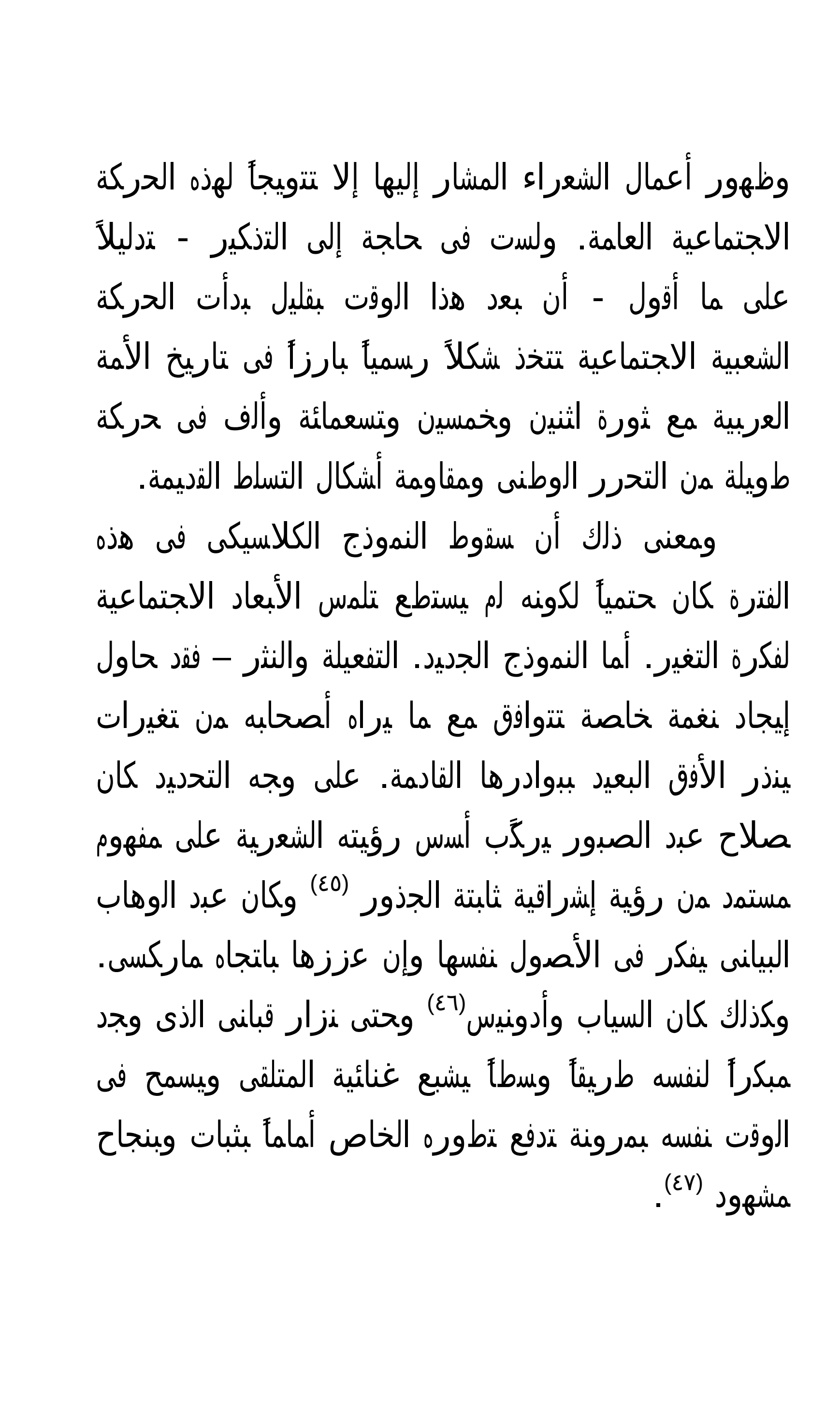
لقد تضمنت أعمال هؤلاء – إحيائيين ورومانسيين – بذوراً للتغير لا يمكن جحدها. وأذكر منها النظام الشكلى للتفعيلة المعاصرة. وهو النظام الذى يمكن إرجاع مسرح شوقى ومسرح باكثير والشرقاوى له. كذلك النظام المقطعى فى أعمال أبى شادى ومن بعده محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى. فضلاً عن الأعمال النثرية للمنفلوطى والرافعى. وهى التى عدت من بعض الوجوه شعراً ينقص الوزن والقافية. إلا أن هؤلاء الرواد جميعا – كما تدل شهاداتهم وأعمالهم الإبداعية – تقيدوا بمفهوم للشعر يقوم على نظام البحر الواحد وعلى القافية المتواترة. كما تقيدوا بمفهوم للقصيدة يقوم على وحدة البيت. ومن ثم لم تكن دعوة أصحاب الديوان لوحدة الموضوع فى القصيدة إلا فهماً شكلياً قاصداً لوحدة القصيدة. وهو الفهم الذى تأثروا فيه بأعمال معاصريهم من النقاد الإنجليز، وإن وشى هذا التوجه بإحساسهم بقصور وحدة البيت.

غير أن أخطر ما تقيد به الإحيائيون والرومانسيون رؤيتهم للخيال الذى لا يجاوز المعقول فى الواقع. وهو أصل المجاز فى البلاغة العربية الذى يلخص خواص الأشياء دون

أن يبتدع أصولاً مغايرة لما كان أو يمكن أن يكون، على ما تقرر فى محاكاة أرسطو التى نقلها فلاسفة الإسلام فى شروحهم لكتابه الأشهر " الشعر " [٤١] وبالتالى لم تكن الدرامية التى حاولها مطران فى قصصه الشعرى وحاولها شوقى فى مسرحه وفى قصصه الشعرى للأطفال إلا وصفاً تراوح بين الرصد الخارجى والإستيطان الداخلى لانعكاس الواقع على النفس. وملخص ذلك ونتيجته أن مفهوم القصيدة فى النصف الأول من القرن العشرين لدى الشعراء العرب كان هو هو عين المفهوم الذى صاغ مكوناته فلاسفة الشعر ونقاده القدماء. أى أن القصيدة لديهم هى الإطار الشكلى القائم على الوزن والقافية، وهى الإطار الموضوعى الذى يتقيد بعقلانية الخيال، وبالمقوم البنائى الداخلى.وهو المقوم الذى يترجم فى هيئة تعدد للأغراض أو تغليب غرض على ما عداه مع الالتزام بصيغ تعبيرية شكلية ترتد إلى الرؤية العامة للعصر. ومعنى ذلك أن سياق القصيدة العربية فى النصف الأول من القرن العشرين كان هو هو السياق الذى نشأت فيه وتطورت فى عصورها الأقدم. ومن ثم لم يكن وجه للغرابة فى بنائها، ولا مدعاة لعدم فهمها، فقد كانت واضحة تستلهم


نموذجاً راسخاً فى الثقافة العربية. ومن خلال هذا النموذج يستطيع متلقيها فهم رسالتها الفنية وتقدير قيمتها الجمالية.

غير أن هذا السياق تغير منذ العام ستة وأربعين وتسعمائة وألف. فهو العام الذى ظهرت فيه تباعاً دواوين محمد الماغوط وبلند الحيدرى وأدونيس وآخرين [٤٢]. وهى الأعمال التى تبنت صراحة مفهوم قصيدة النثر، ودعت إليه بصياغتها الجديدة التى أسقطت بالكلية ومباشرة البحر الشعرى والقافية تحت رعاية بيانها الأشهر، البيان الذى صاغه أدونيس فى الأونة نفسها [٤٣]. ومن الغريب حقاً أن يكون العام ستة وأربعون هو العام الذى بدأ فيه ظهور قصيدة التفعيلة على يد نازك الملائكة فى قصيدتها الكوليرا، وبدر شاكر السياب فى قصيدته السوق القديم. ثم تتابع بعد ذلك ظهور أعمال صلاح عبد الصبور وعبد المنعم عواد يوسف وكمال عمار وغيرهم من تلك الرفقة المتجانسة. وحتى نفهم معنى تغير السياق الثقافى علينا أن نلحظ أن العام ستة وأربعين هو العام الذى شهد ثورة الطلاب وبالاشتراك مع العمال[٤٤] فى ذروة مد شعبى وصعود للطبقة المتوسطة استمر طوال ثلاثينيات القرن العشرين. وما ثورة الطلاب

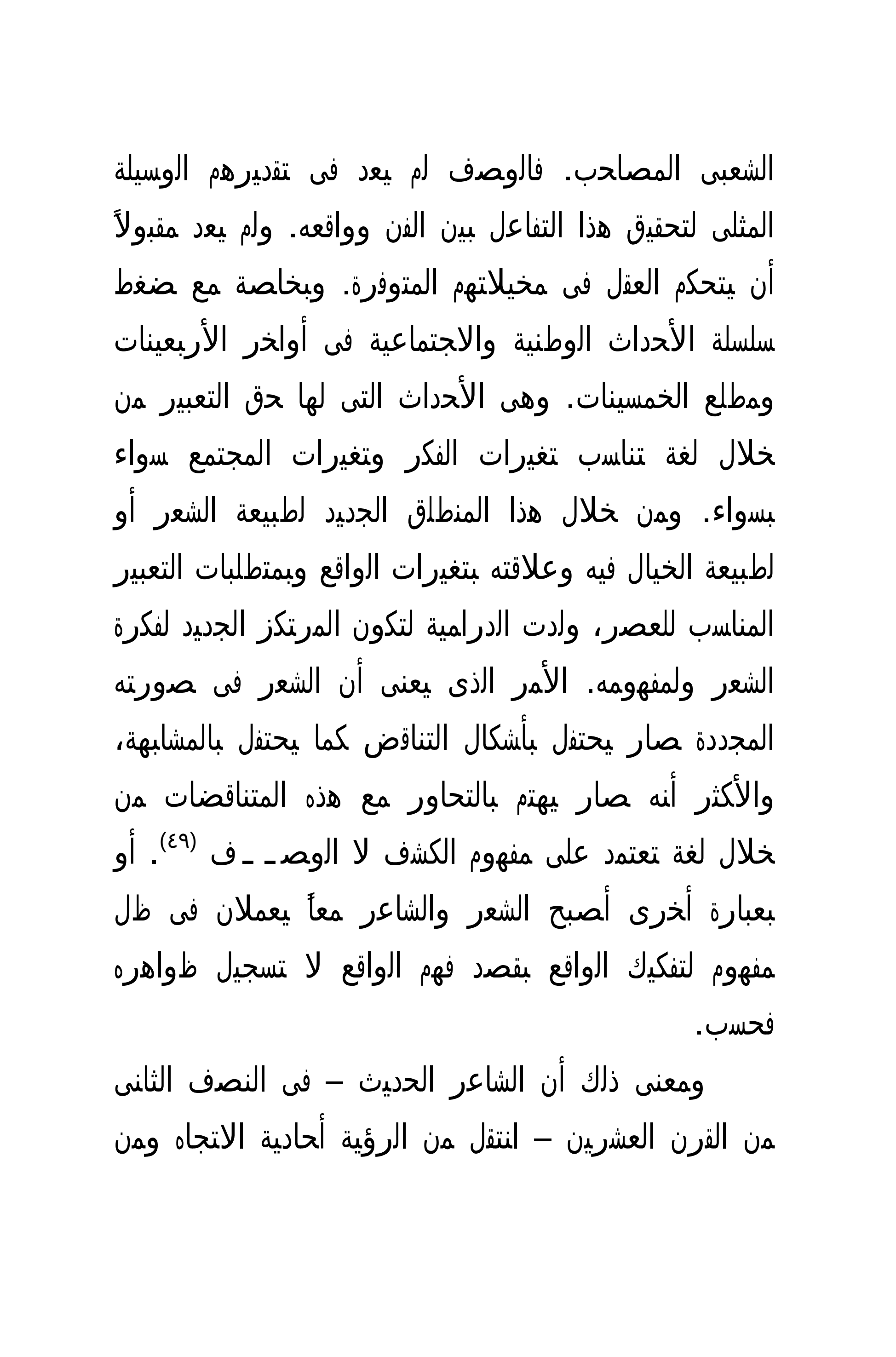


وظهور أعمال الشعراء المشار إليها إلا تتويجاً لهذه الحركة الاجتماعية العامة. ولست فى حاجة إلى التذكير - تدليلاً على ما أقول - أن بعد هذا الوقت بقليل بدأت الحركة الشعبية الاجتماعية تتخذ شكلاً رسمياً بارزاً فى تاريخ الأمة العربية مع ثورة اثنين وخمسين وتسعمائة وألف فى حركة طويلة من التحرر الوطنى ومقاومة أشكال التسلط القديمة.

ومعنى ذلك أن سقوط النموذج الكلاسيكى فى هذه الفترة كان حتمياً لكونه لم يستطع تلمس الأبعاد الاجتماعية لفكرة التغير. أما النموذج الجديد. التفعيلة والنثر – فقد حاول إيجاد نغمة خاصة تتوافق مع ما يراه أصحابه من تغيرات ينذر الأفق البعيد ببوادرها القادمة. على وجه التحديد كان صلاح عبد الصبور يركِّب أسس رؤيته الشعرية على مفهوم مستمد من رؤية إشراقية ثابتة الجذور [٤٥] وكان عبد الوهاب البيانى يفكر فى الأصول نفسها وإن عززها باتجاه ماركسى. وكذلك كان السياب وأدونيس[٤٦] وحتى نزار قبانى الذى وجد مبكراً لنفسه طريقاً وسطاً يشبع غنائية المتلقى ويسمح فى الوقت نفسه بمرونة تدفع تطوره الخاص أماماً بثبات وبنجاح مشهود [٤٧].

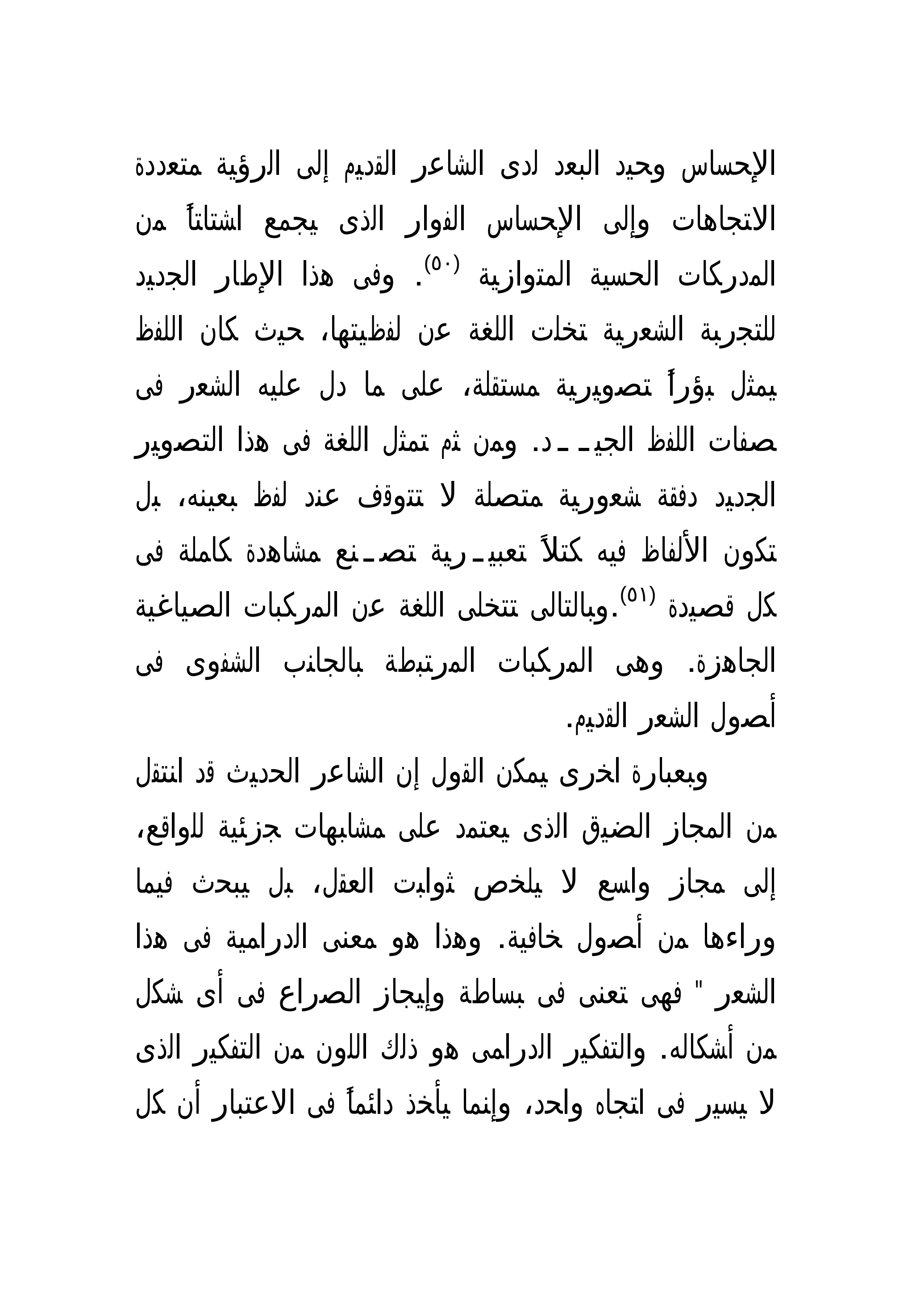
وترتب على هذا الاتجاه الإشراقى أن فقد الخيال المتعقل (الإحيائىالتراثى) سلطته المنطقية، وأصبح فى مقدور المخيلة لأول مرة أن تنطلق فى آفاقها المفتوحة. فعادت بذلك لتجربة المتصوفة ولمفهوم الخيال الإشراقى قيمته المهدرة واعتباره الممسوخ. وبالتالى استعاد الشاعر حقه فى استبطان ذاته – لا على طريقة الرومنسيين العاملة على وصف آلامها التى هى جزء من آلام الواقع المثالى – بل على نحو يستهدف عودة القيمة الحقيقية للوجود الإنسانى، وجود الشاعر المأزوم الذى يعيش توتراً اجتماعياً حاداً بين نهضة وسقوط، وفى حماسة تزين له إمكان محو الماضى القريب البغيض محواً يعيد الجماعة إلى خطها المستقيم، أى ذلك الخط الذى بدأه رواد النهضة – الطهطاوى والمنفلوطى ومحمد عبده والأفغانى. وبدون عودة إلى الوراء فى ظل دعوة قومية واضحة، تواجه العدو المسلح فى الخارج ودعاة الفشل فى الداخل [٤٨].

لقد كان على هذه الطبيعة الثائرة أن تجد حلاً لمشكلة المجاز التقليدى، المجاز الذى تنحصر وظيفته فى تلخيص خواص الأشياء. وبالتالى تستطيع التعبير عن هذا المد



الشعبى المصاحب. فالوصف لم يعد فى تقديرهم الوسيلة المثلى لتحقيق هذا التفاعل بين الفن وواقعه. ولم يعد مقبولاً أن يتحكم العقل فى مخيلاتهم المتوفرة. وبخاصة مع ضغط سلسلة الأحداث الوطنية والاجتماعية فى أواخر الأربعينات ومطلع الخمسينات. وهى الأحداث التى لها حق التعبير من خلال لغة تناسب تغيرات الفكر وتغيرات المجتمع سواء بسواء. ومن خلال هذا المنطلق الجديد لطبيعة الشعر أو لطبيعة الخيال فيه وعلاقته بتغيرات الواقع وبمتطلبات التعبير المناسب للعصر، ولدت الدرامية لتكون المرتكز الجديد لفكرة الشعر ولمفهومه. الأمر الذى يعنى أن الشعر فى صورته المجددة صار يحتفل بأشكال التناقض كما يحتفل بالمشابهة، والأكثر أنه صار يهتم بالتحاور مع هذه المتناقضات من خلال لغة تعتمد على مفهوم الكشف لا الوصـ ـف [٤٩]. أو بعبارة أخرى أصبح الشعر والشاعر معاً يعملان فى ظل مفهوم لتفكيك الواقع بقصد فهم الواقع لا تسجيل ظواهره فحسب.

ومعنى ذلك أن الشاعر الحديث – فى النصف الثانى من القرن العشرين – انتقل من الرؤية أحادية الاتجاه ومن

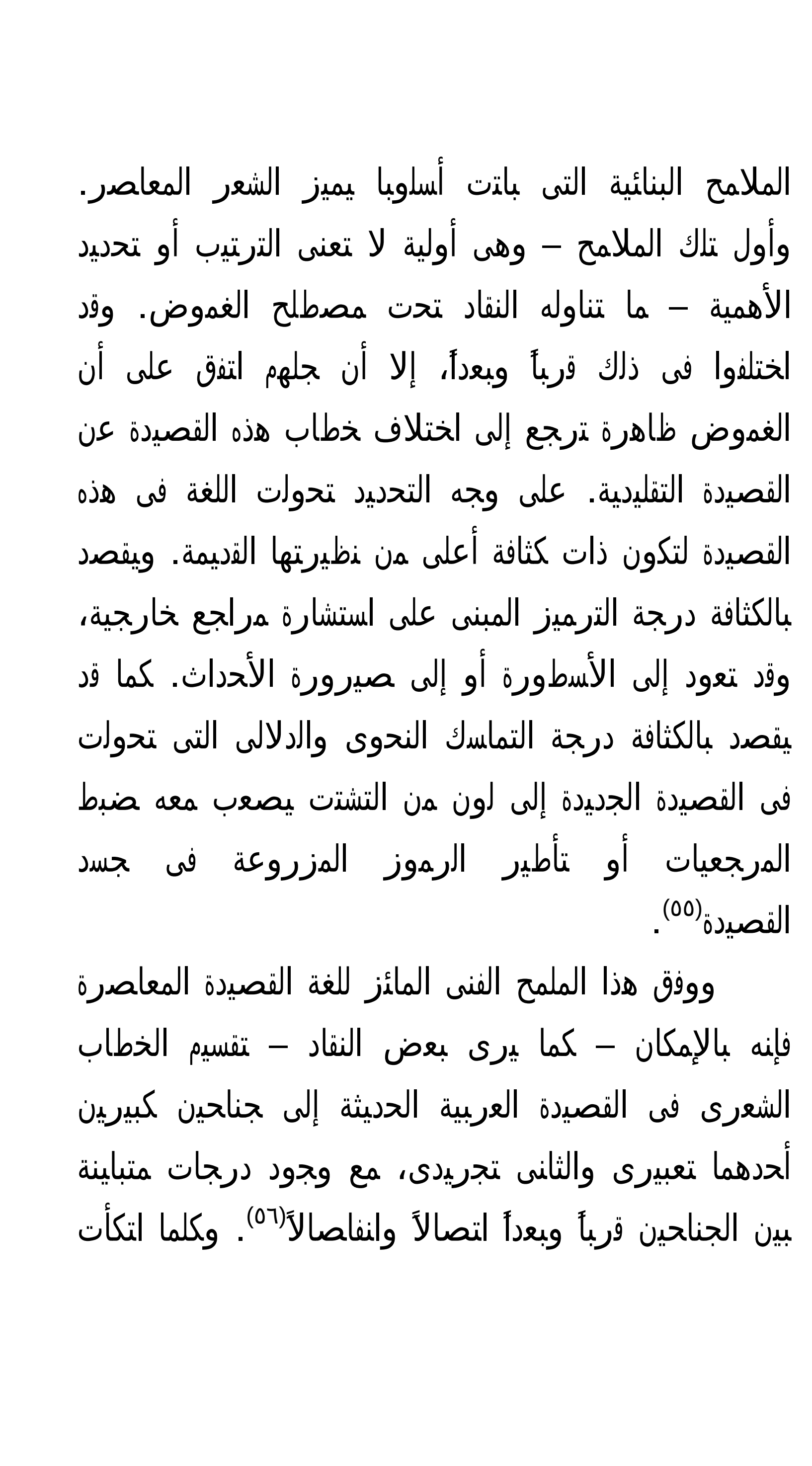


الإحساس وحيد البعد لدى الشاعر القديم إلى الرؤية متعددة الاتجاهات وإلى الإحساس الفوار الذى يجمع اشتاتاً من المدركات الحسية المتوازية [٥٠]. وفى هذا الإطار الجديد للتجربة الشعرية تخلت اللغة عن لفظيتها، حيث كان اللفظ يمثل بؤراً تصويرية مستقلة، على ما دل عليه الشعر فى صفات اللفظ الجيـ ـد. ومن ثم تمثل اللغة فى هذا التصوير الجديد دفقة شعورية متصلة لا تتوقف عند لفظ بعينه، بل تكون الألفاظ فيه كتلاً تعبيـ رية تصـ نع مشاهدة كاملة فى كل قصيدة [٥١].وبالتالى تتخلى اللغة عن المركبات الصياغية الجاهزة. وهى المركبات المرتبطة بالجانب الشفوى فى أصول الشعر القديم.

وبعبارة اخرى يمكن القول إن الشاعر الحديث قد انتقل من المجاز الضيق الذى يعتمد على مشابهات جزئية للواقع، إلى مجاز واسع لا يلخص ثوابت العقل، بل يبحث فيما وراءها من أصول خافية. وهذا هو معنى الدرامية فى هذا الشعر " فهى تعنى فى بساطة وإيجاز الصراع فى أى شكل من أشكاله. والتفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً فى الاعتبار أن كل

فكرة تقابلها فكرة. وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن. وأن التناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشئ الموجب. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من الحركة المتبادلة بين التناقضات. فإذا كانت الدراما تعنى الصراع فإنها فى الوقت نفسه تعنى الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة " [٥٢]. ووفقاً لهذا الفهم الجديد استطاع الشاعر المعاصر أن يتخلص من الحدة الكلاسيكية المعبرة عن الغير، ومن رومانسية الإغراق فى الحزن لوجوده المنعزل عن حركة المجتمع. لقد صار الشاعر الحديث يعبر عن الآخر وعن الأنا مجتمعين بقصد الكشف عن الجدل المتبادل بين الطرفين [٥٣]. وبالتالى أصبح القارئ المعاصر مشاركاً فى إنتاج القصيدة [٥٤]. وهذان الملمحان أساسيان فى تقدير مفهوم الشعر المعاصر وفى تحديد أطره الدلالية.

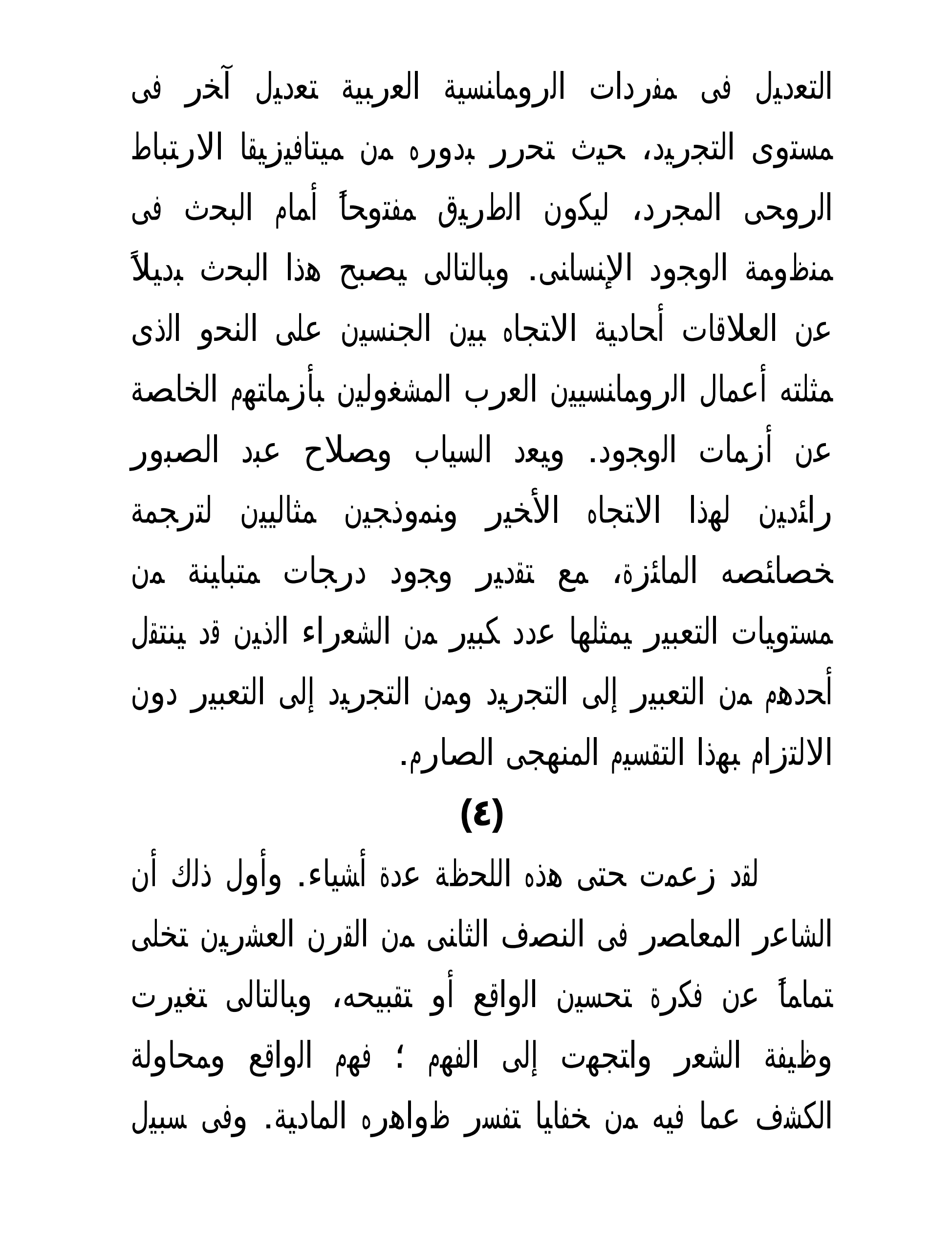
والمقارنة بين المقومات الداخلية فى التركيب القديم للقصيدة العربية ومقوماتها فى تركيبها المعاصر يساعد على هذا التقدير. وقد ذكر النقاد المعاصرون جملة موفورة من


الملامح البنائية التى باتت أسلوبا يميز الشعر المعاصر. وأول تلك الملامح – وهى أولية لا تعنى الترتيب أو تحديد الأهمية – ما تناوله النقاد تحت مصطلح الغموض. وقد اختلفوا فى ذلك قرباً وبعداً، إلا أن جلهم اتفق على أن الغموض ظاهرة ترجع إلى اختلاف خطاب هذه القصيدة عن القصيدة التقليدية. على وجه التحديد تحولت اللغة فى هذه القصيدة لتكون ذات كثافة أعلى من نظيرتها القديمة. ويقصد بالكثافة درجة الترميز المبنى على استثارة مراجع خارجية، وقد تعود إلى الأسطورة أو إلى صيرورة الأحداث. كما قد يقصد بالكثافة درجة التماسك النحوى والدلالى التى تحولت فى القصيدة الجديدة إلى لون من التشتت يصعب معه ضبط المرجعيات أو تأطير الرموز المزروعة فى جسد القصيدة(٥٥).

ووفق هذا الملمح الفنى المائز للغة القصيدة المعاصرة فإنه بالإمكان – كما يرى بعض النقاد – تقسيم الخطاب الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة إلى جناحين كبيرين أحدهما تعبيرى والثانى تجريدى، مع وجود درجات متباينة بين الجناحين قرباً وبعداً اتصالاً وانفصالاً(٥٦). وكلما اتكأت

القصيدة على التعبيرية اقتربت من المباشرة التى هى أقرب إلى روح المتلقى العربى. وكلما اتكأت على التجريدية ابتعدت عن المباشرة وعن الخطابية. الأمر الذى يجعل تمثلها مشوباً ببعض الصعوبة وتلقيها محتاجاً إلى المشقة. وقد تزامن التعبيرى والتجريدى فى نشأة هذه القصيدة، وساعد على تلقيها وعلى تحقيق نجاحها ارتباطها بالخطاب القومى. وهو الخطاب الذى كان الوجه الرسمى المعبر عن النهضة العربية (القومية) فى منتصف الخمسينات وما بعدها [٥٧]. وسبب النجاح يعود إلى تعويض هذا الخطاب القومى الحماسى الفوار غياب الغنائية التقليدية التى أخذت تنسحب من تركيب القصيدة العربية المعاصرة [٥٨].

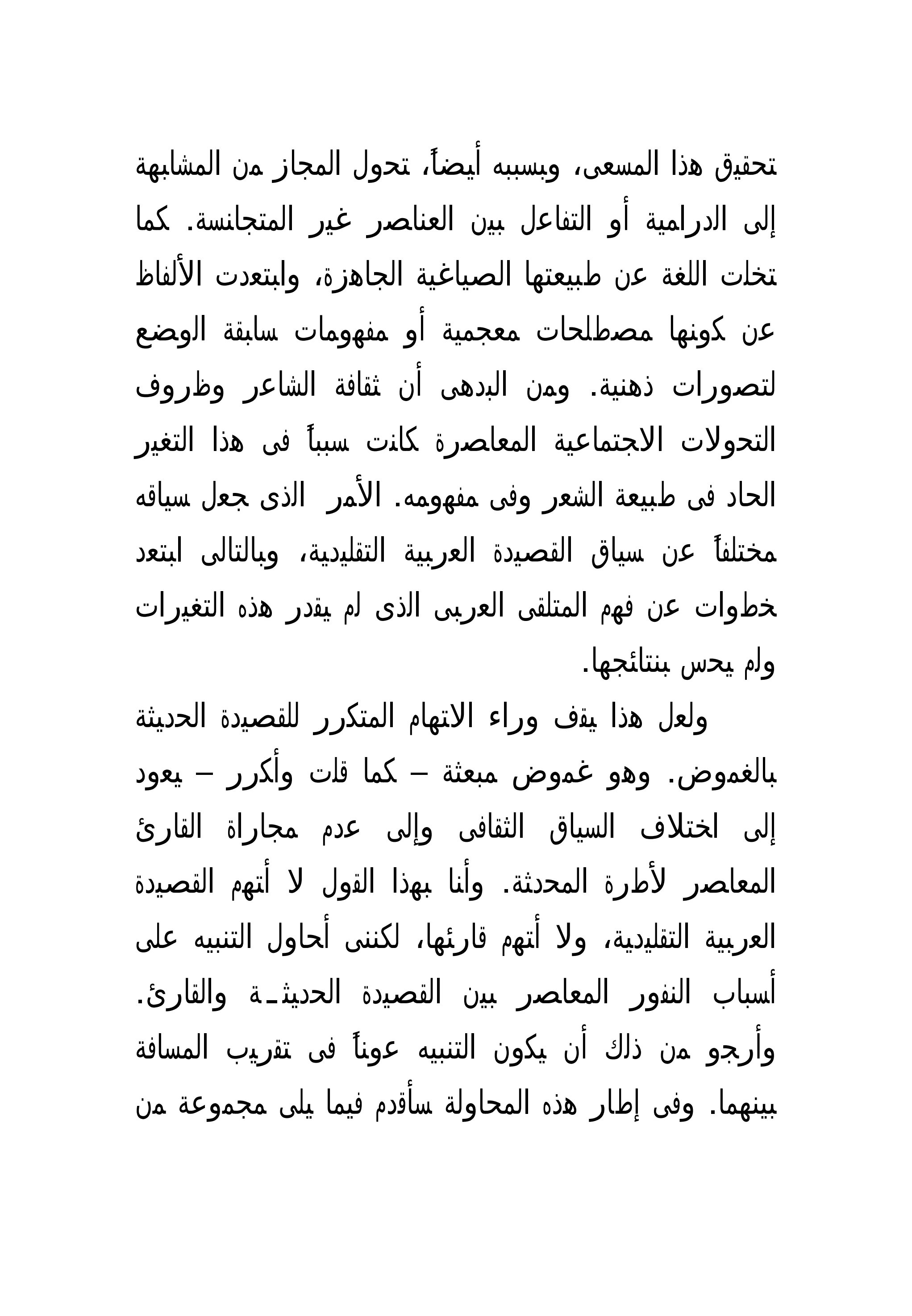
وهو الانسحاب الذى تخذ شكل تعديل فى مفهوم الرومانسية على طريق الوصول إلى الواقعية الكاملة. وتمثل فى التحرر من ميتافيزيقا الارتباط الروحى المجرد ومن ثم التوجه إلى ما يصح تسميته رومانسية الجسد، أو بمعنى أدق واقعية الجسـد. وهى التى تركز على الترجمة الحركية – الدرامية – للعلاقات الإنسانية، خاصة فيما تصوره أعمال نزار قبانى ومدرسته الحسية الفريدة [٥٩]. وقد صاحب هذا



التعديل فى مفردات الرومانسية العربية تعديل آخر فى مستوى التجريد، حيث تحرر بدوره من ميتافيزيقا الارتباط الروحى المجرد، ليكون الطريق مفتوحاً أمام البحث فى منظومة الوجود الإنسانى. وبالتالى يصبح هذا البحث بديلاً عن العلاقات أحادية الاتجاه بين الجنسين على النحو الذى مثلته أعمال الرومانسيين العرب المشغولين بأزماتهم الخاصة عن أزمات الوجود. ويعد السياب وصلاح عبد الصبور رائدين لهذا الاتجاه الأخير ونموذجين مثاليين لترجمة خصائصه المائزة، مع تقدير وجود درجات متباينة من مستويات التعبير يمثلها عدد كبير من الشعراء الذين قد ينتقل أحدهم من التعبير إلى التجريد ومن التجريد إلى التعبير دون الالتزام بهذا التقسيم المنهجى الصارم.

(٤)

لقد زعمت حتى هذه اللحظة عدة أشياء. وأول ذلك أن الشاعر المعاصر فى النصف الثانى من القرن العشرين تخلى تماماً عن فكرة تحسين الواقع أو تقبيحه، وبالتالى تغيرت وظيفة الشعر واتجهت إلى الفهم ؛ فهم الواقع ومحاولة الكشف عما فيه من خفايا تفسر ظواهره المادية. وفى سبيل



تحقيق هذا المسعى، وبسببه أيضاً، تحول المجاز من المشابهة إلى الدرامية أو التفاعل بين العناصر غير المتجانسة. كما تخلت اللغة عن طبيعتها الصياغية الجاهزة، وابتعدت الألفاظ عن كونها مصطلحات معجمية أو مفهومات سابقة الوضع لتصورات ذهنية. ومن البدهى أن ثقافة الشاعر وظروف التحولات الاجتماعية المعاصرة كانت سبباً فى هذا التغير الحاد فى طبيعة الشعر وفى مفهومه. الأمر الذى جعل سياقه مختلفاً عن سياق القصيدة العربية التقليدية، وبالتالى ابتعد خطوات عن فهم المتلقى العربى الذى لم يقدر هذه التغيرات ولم يحس بنتائجها.

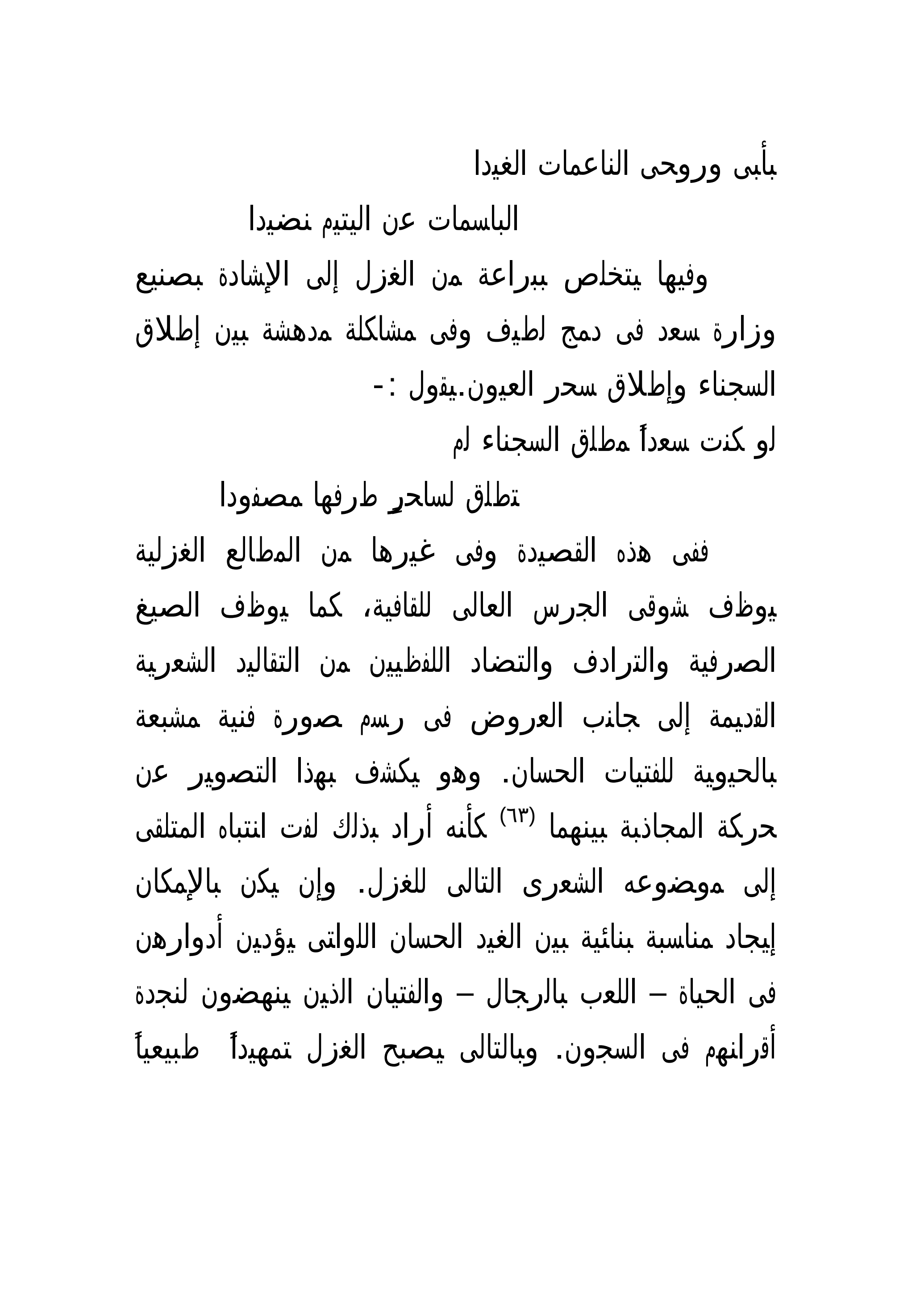
ولعل هذا يقف وراء الاتهام المتكرر للقصيدة الحديثة بالغموض. وهو غموض مبعثة – كما قلت وأكرر – يعود إلى اختلاف السياق الثقافى وإلى عدم مجاراة القارئ المعاصر لأطرة المحدثة. وأنا بهذا القول لا أتهم القصيدة العربية التقليدية، ولا أتهم قارئها، لكننى أحاول التنبيه على أسباب النفور المعاصر بين القصيدة الحديثـة والقارئ. وأرجو من ذلك أن يكون التنبيه عوناً فى تقريب المسافة بينهما. وفى إطار هذه المحاولة سأقدم فيما يلى مجموعة من

التحليلات النصية لبيان ما زعمته من تغير، وللكشف عن الأسس العميقة لبناء القصيدة الحديثة. ولعلنا بعد ذلك كله لا نجد غموضاً. بل نكتشف أن هذا البناء المحدث للقصيدة العربية طور مفهوم الغنائية وأعطاه أبعاداً حيوية تزيده رونقاً وبهاء، والأهم أنه بهذه الإضافة المحدثة – يساوق التطور الطبيعى فى حياة المجتمع العربى.

ولأننى زعمت أن الشاعر العربى فى النصف الأول من القرن العشرين التزم فى إنشائه الخطة البنائية للقصيدة العربية التقليدية سأبدأ هذه التحليلات ببعض النماذج التى تبين الانتقال من القديم إلى الحديث. وإذا كان الجزء التالى سيبدو أقرب شبهاً بالمقارنة بين النموذجين فإننى لا أقصد بهذه المقارنة التفضيل، فأنا أقدر للشعر التقليدى تجربته كما قدرها الشعراء المحدثون. لكن الأمر – فيما أظن – يحتاج إلى هذا التوقف أمام القصيدة العربية فى نموذجيها القديم والجديد معا للكشف عن جوهر التحول الفنى فى بنائها الفنى. ومن ثم يكون من اليسير بعد ذلك التوقف أمام وعى الشاعر المعاصر لتلمس أبعاد تجربته الخاصة ولتقدير مناحيها الدلالية.

(٥)

كان الشاعر الإحيائى حين ينشئ قصيدته يتطلع للمثال القديم فى بنائها، ويقيس عليه إبداعه الجديد. وهذا المثال يظهر فى هيئة تقاليد فنية راسخة، يؤدى الالتزام بها إلى صنعة جيدة. وبعبارة أخرى كان الشاعر الإحيائى يبنى قصيدته وفق خطة فنية من التقاليد الشعرية، تتآذر فى جملتها لصنع النمط المثالى من القصيدة العربية التقليدية. وبحسب هذه التقاليد – وعلى سبيل التمثيل – وظف شوقى إبداعه فى خدمة أغراض عملية خالصة تعرف بمناسباتها. وكان المغزى استقطاب القارئ المعاصر – فى النصف الأول من القرن العشرين – فى خدمة هذه الأهداف [٦٠]. إلى جانب تأكيد الذات الخاصة وتأكيد الهوية القومية فى مواجهة الصراع الحضارى مع الغرب [٦١]. من هنا تصبح مطالعه الغزلية البديعة جزءاً من خطة بنائية يتخلص منها ببراعة إلى غرضه الأصلى منها، كما فى قصيدته تكريم [٦٢]. وهى التى شارك بها فى الاحتفال بإطلاق بعض سجناء المحاكم العسكرية الإنجليزية فى وزارة سعد زغلول فى العام أربعة وثلاثين وتسعمائة وألف. ومطلعها :-



بأبى وروحى الناعمات الغيدا

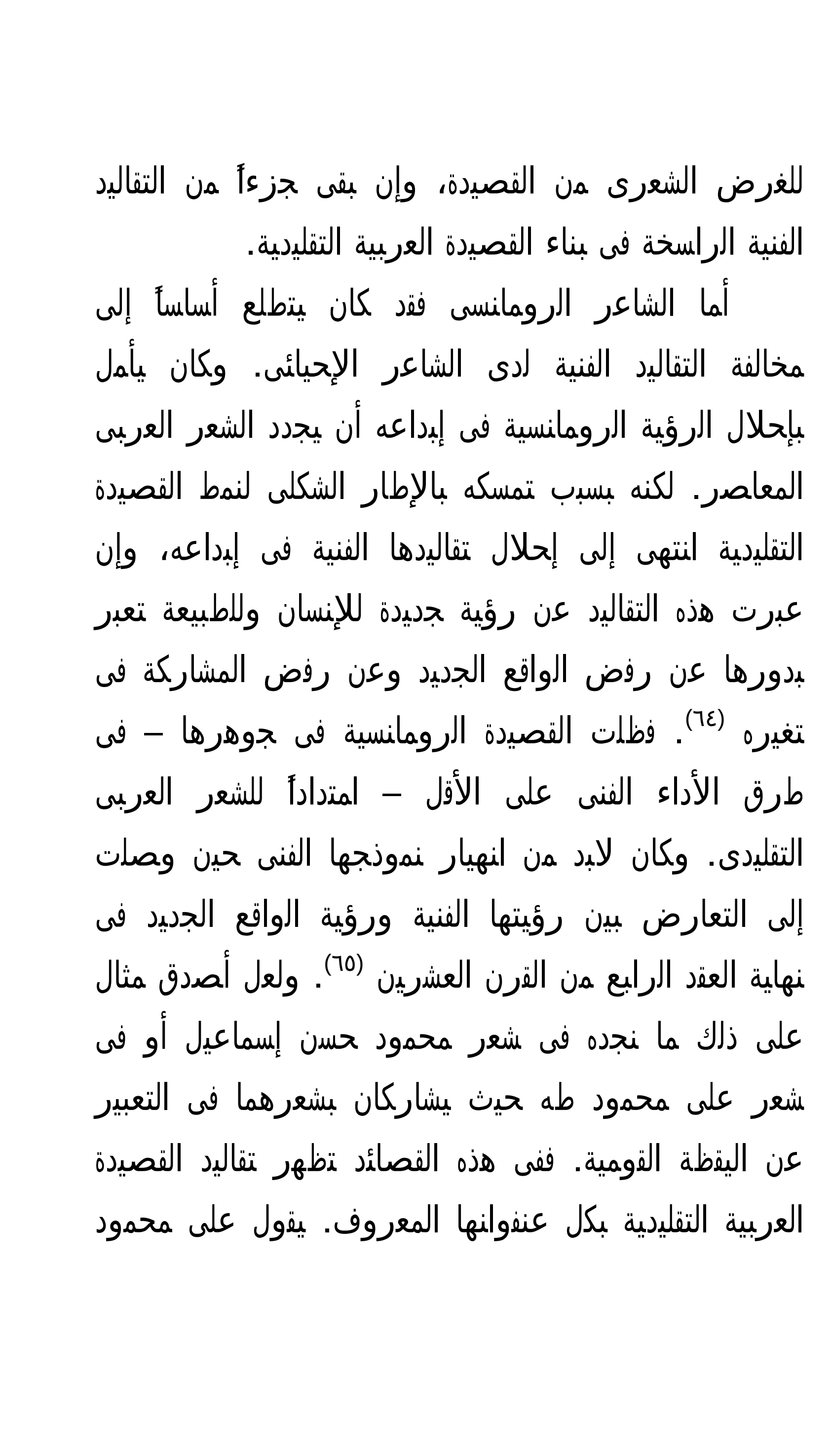
الباسمات عن اليتيم نضيدا

وفيها يتخلص ببراعة من الغزل إلى الإشادة بصنيع وزارة سعد فى دمج لطيف وفى مشاكلة مدهشة بين إطلاق السجناء وإطلاق سحر العيون.يقول :-

لو كنت سعداً مطلق السجناء لم

تطلق لساحرِ طرفها مصفودا

ففى هذه القصيدة وفى غيرها من المطالع الغزلية يوظف شوقى الجرس العالى للقافية، كما يوظف الصيغ الصرفية والترادف والتضاد اللفظيين من التقاليد الشعرية القديمة إلى جانب العروض فى رسم صورة فنية مشبعة بالحيوية للفتيات الحسان. وهو يكشف بهذا التصوير عن حركة المجاذبة بينهما [٦٣] كأنه أراد بذلك لفت انتباه المتلقى إلى موضوعه الشعرى التالى للغزل. وإن يكن بالإمكان إيجاد مناسبة بنائية بين الغيد الحسان اللواتى يؤدين أدوارهن فى الحياة – اللعب بالرجال – والفتيان الذين ينهضون لنجدة أقرانهم فى السجون. وبالتالى يصبح الغزل تمهيداً طبيعياً



للغرض الشعرى من القصيدة، وإن بقى جزءاً من التقاليد الفنية الراسخة فى بناء القصيدة العربية التقليدية.

أما الشاعر الرومانسى فقد كان يتطلع أساساً إلى مخالفة التقاليد الفنية لدى الشاعر الإحيائى. وكان يأمل بإحلال الرؤية الرومانسية فى إبداعه أن يجدد الشعر العربى المعاصر. لكنه بسبب تمسكه بالإطار الشكلى لنمط القصيدة التقليدية انتهى إلى إحلال تقاليدها الفنية فى إبداعه، وإن عبرت هذه التقاليد عن رؤية جديدة للإنسان وللطبيعة تعبر بدورها عن رفض الواقع الجديد وعن رفض المشاركة فى تغيره (٦٤). فظلت القصيدة الرومانسية فى جوهرها – فى طرق الأداء الفنى على الأقل – امتداداً للشعر العربى التقليدى. وكان لابد من انهيار نموذجها الفنى حين وصلت إلى التعارض بين رؤيتها الفنية ورؤية الواقع الجديد فى نهاية العقد الرابع من القرن العشرين (٦٥). ولعل أصدق مثال على ذلك ما نجده فى شعر محمود حسن إسماعيل أو فى شعر على محمود طه حيث يشاركان بشعرهما فى التعبير عن اليقظة القومية. ففى هذه القصائد تظهر تقاليد القصيدة العربية التقليدية بكل عنفوانها المعروف. يقول على محمود

طه فى قصيدته اليوم العظيم أو عيد التتويج بمناسبة اعتلاء فاروق الأول عرش مصر [٦٦].

ما بالرعاة ! أثارهم فترنمـ ـ ـوا !

لعل طاف بالصحراء منهم ملهم؟

أم ضوأت سيناء فى غسق الدجى

وجـلا النبـوءة بـرقها المتكلم؟

ففى هذا المطلع يستهل الشاعر قصيدته باستفهام ممتد يفتتح مشهداً طويلاً يستغرق المقطع الأول كله من القصيدة. وفيه يرسم صورة هؤلاء الرعاة الذين استنهضهم نبأ عظيم من الشرق، فخرجوا يستجلون حقيقة الأمر. ثم يتخلص الشاعر من مطلعه بلطاف يجيب فيه على سؤاله المتقدم، ويمهد به للمقطع التالى الذى يخصصه لمدح فاروق :-

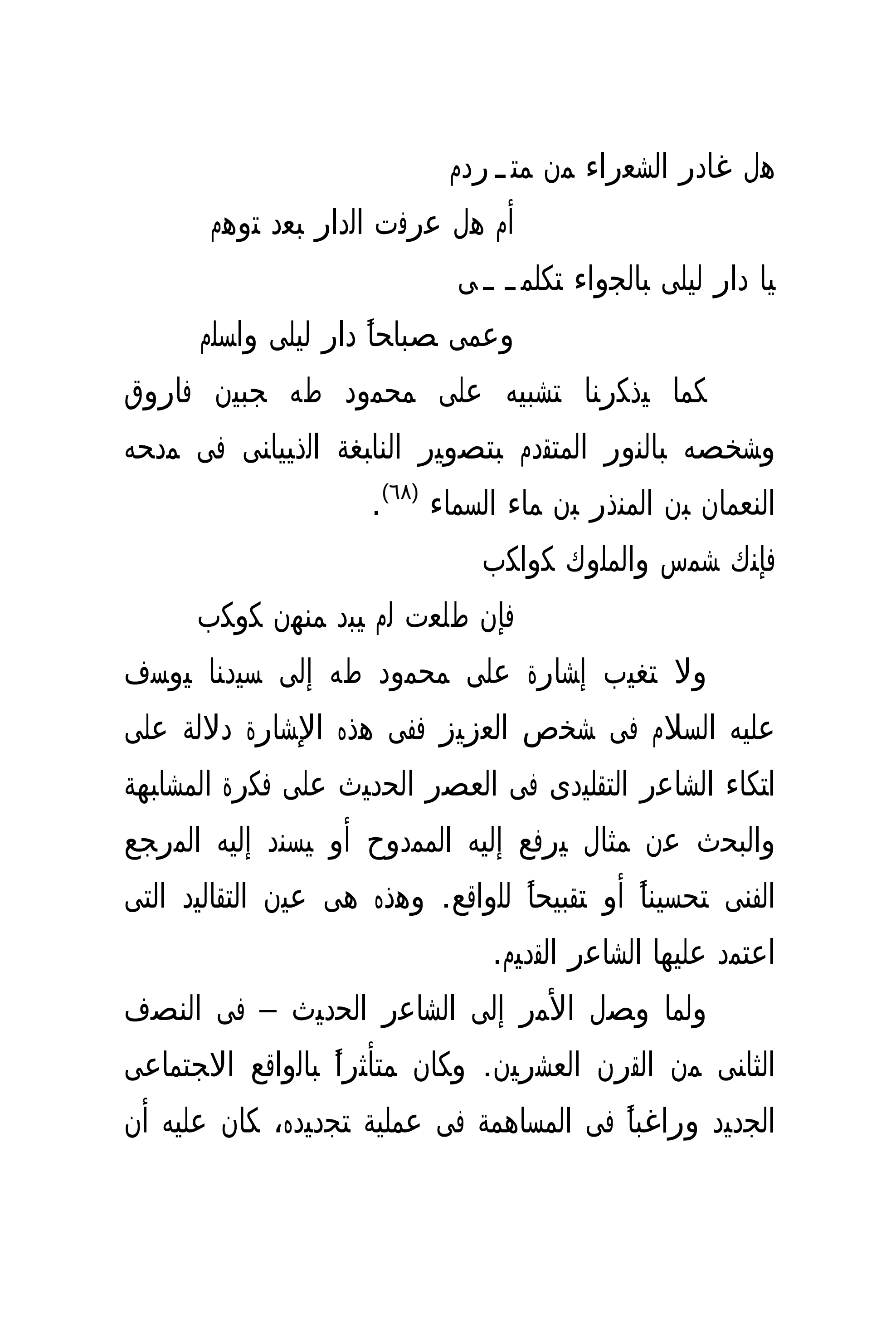
هو سحر مصر وعرشها ولواؤها

والصولجان وتاجها المتوسم

وجبين صاحبهـا الـعزيـز إنـه

نور على ! صباحهـا متقدم

ويذكرنا هذا المطلع بتساؤل عنترة بن شداد فى صدر معلقته المعروفة :[٦٧]


هل غادر الشعراء من متـ ـردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

يا دار ليلى بالجواء تكلمـ ـى

وعمى صباحاً دار ليلى واسلم

كما يذكرنا تشبيه على محمود طه جبين فاروق وشخصه بالنور المتقدم بتصوير النابغة الذبيانى فى مدحه النعمان بن المنذر بن ماء السماء [٦٨].

فإنك شمس والملوك كواكب

فإن طلعت لم يبد منهن كوكب

ولا تغيب إشارة على محمود طه إلى سيدنا يوسف عليه السلام فى شخص العزيز ففى هذه الإشارة دلالة على اتكاء الشاعر التقليدى فى العصر الحديث على فكرة المشابهة والبحث عن مثال يرفع إليه الممدوح أو يسند إليه المرجع الفنى تحسيناً أو تقبيحاً للواقع. وهذه هى عين التقاليد التى اعتمد عليها الشاعر القديم.

ولما وصل الأمر إلى الشاعر الحديث – فى النصف الثانى من القرن العشرين. وكان متأثراً بالواقع الاجتماعى الجديد وراغباً فى المساهمة فى عملية تجديده، كان عليه أن

يجد تقاليد فنية جديدة تساوق التغير فى المجتمع وتعبر عن مشاركته الإيجابية فى هذا الواقع. على أن نلحظ أن التقاليد الجديدة تقتضى تغيير الإطار الفنى للإبداع نفسه. ولعل المقارنة بين الشاعرين التقليدى والحديث فى تناولهم لموضوع شعرى واحد - هى المعركة التى عدت مناسبة قومية فريدة صبغت الشعر باسمها إبان عملية الإحلال والتجديد فى مجتمع الخمسينيات – لعلها تبين الفروق الفنية بين الموقفين الجماليين للشاعرين. يقول نزار قبانى فى رسائل من المعركة [٦٩].

يا والدى.

هذه الحروف الثائرة..

تأتى إليك من السويس..

تأتى إليك من السويس الصابرة..

أنا منذ أيام هنا..

فى خندقى الأرضى، أنتظر اللصوص..

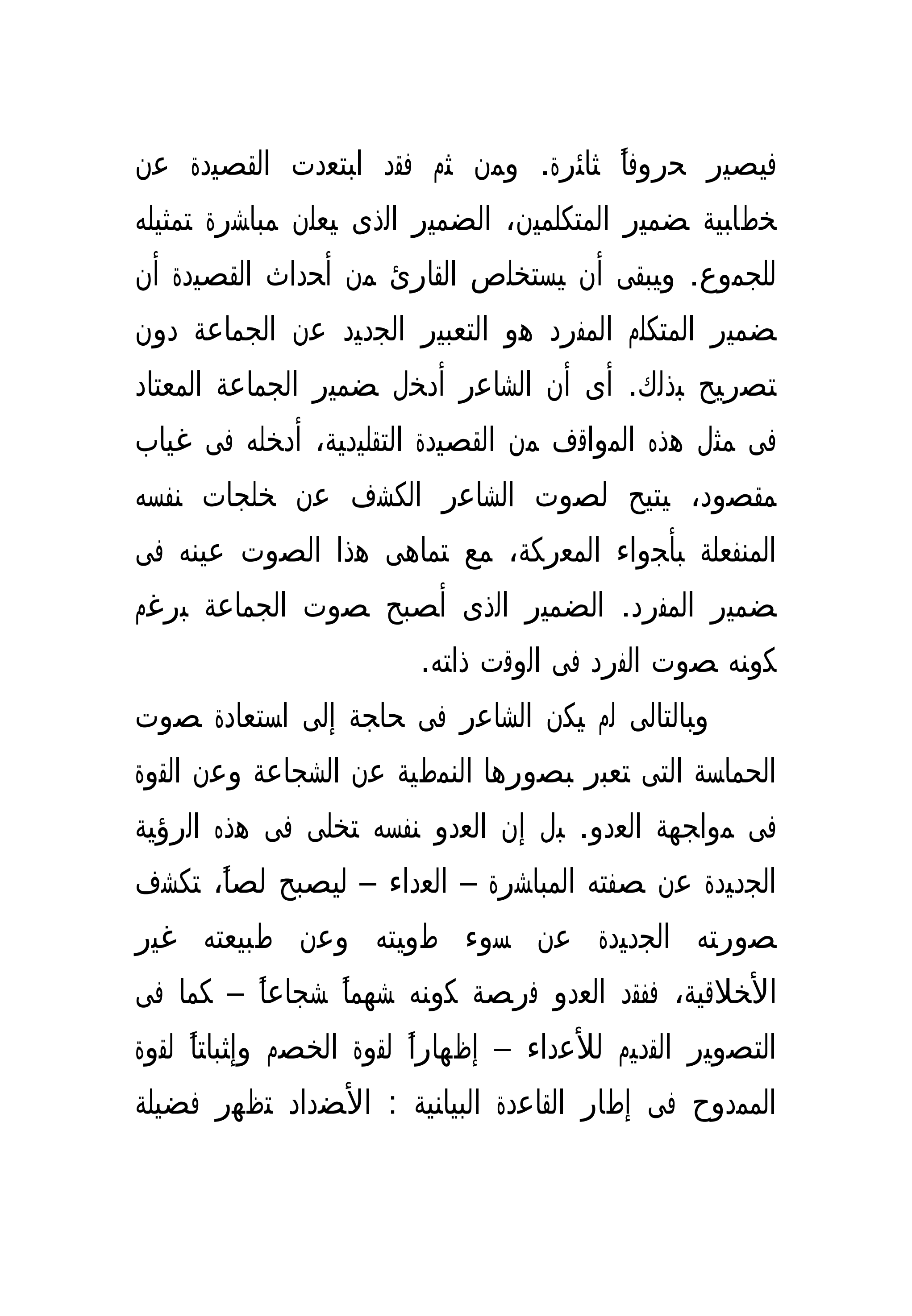
إنى أراها يا أبى – من خندقى – سفن اللصوص..

محشودة عند المضيق..

هل عاد قطاع الطريق؟..

إنى أراهم يا أبى – من خندقى – زرق العيون
سود الضمائر، يا أبى، زرق العيون..
قرصانهم، عين من البلور، جامدة الجفون.
والجند فى مسطح السفينة.. يشتمون.. ويسكرون..
فرغت (براميل) النبيذ.. ولا يزال الساقطون.. يتحفزون.

تتكون هذه القصيدة من أربع رسائل متتالية من ١٩٥٦/١٠/٣١ إلى ١٩٥٦/١١/٤. وكل رسالة منها تستغرق مقطعاً واحداً من مقاطع القصيدة. أى أن كل قصيدة تتكون شكلياً من اربعة أجزاء. يتطابق كل جزء منها مع لحظة من لحظات القصيدة. وهو ما يعد تطويراً فنياً يفيد من نظام المقاطع الذى كتب فى نطاقه الرومانسيون العرب أغلب تجاربهم الوجدانية إرهاصاً بإسقاط نظام القافية فى القصيدة العربية [٧٠]. ويمثل كل مقطع من مقاطع القصيدة مشهداً من مشاهد المعركة. فى المشهد الأول يصور الشاعر تحفز الفدائيين لالتقاء العدو الغازى. لكنه يختزل جموع الفدائيين فى ضمير المتكلم - الياء المضافة إلى والدى – تعبيراً عن وحدة الهدف وعن شخصانية المعركة التى تنطبع على الشعر

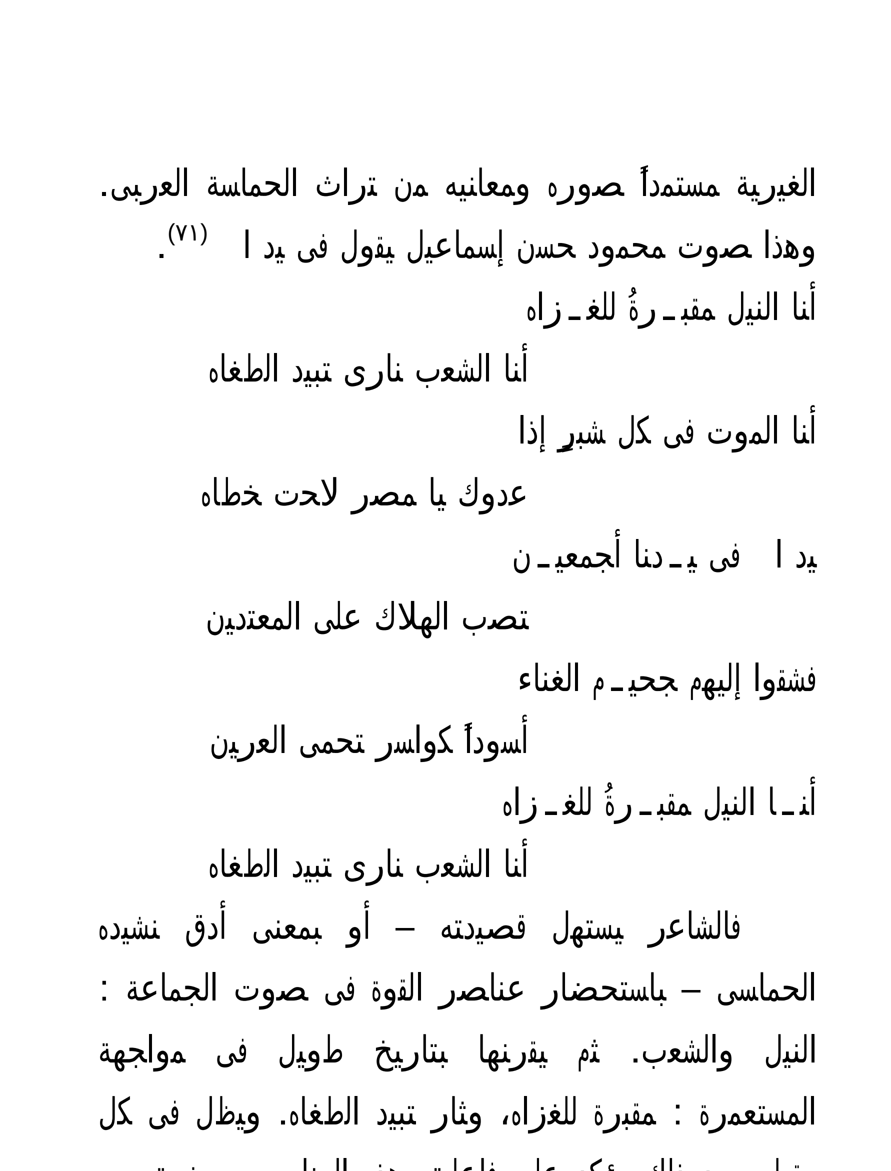


فيصير حروفاً ثائرة. ومن ثم فقد ابتعدت القصيدة عن خطابية ضمير المتكلمين، الضمير الذى يعلن مباشرة تمثيله للجموع. ويبقى أن يستخلص القارئ من أحداث القصيدة أن ضمير المتكلم المفرد هو التعبير الجديد عن الجماعة دون تصريح بذلك. أى أن الشاعر أدخل ضمير الجماعة المعتاد فى مثل هذه المواقف من القصيدة التقليدية، أدخله فى غياب مقصود، يتيح لصوت الشاعر الكشف عن خلجات نفسه المنفعلة بأجواء المعركة، مع تماهى هذا الصوت عينه فى ضمير المفرد. الضمير الذى أصبح صوت الجماعة برغم كونه صوت الفرد فى الوقت ذاته.

وبالتالى لم يكن الشاعر فى حاجة إلى استعادة صوت الحماسة التى تعبر بصورها النمطية عن الشجاعة وعن القوة فى مواجهة العدو. بل إن العدو نفسه تخلى فى هذه الرؤية الجديدة عن صفته المباشرة – العداء – ليصبح لصاً، تكشف صورته الجديدة عن سوء طويته وعن طبيعته غير الأخلاقية، ففقد العدو فرصة كونه شهماً شجاعاً – كما فى التصوير القديم للأعداء – إظهاراً لقوة الخصم وإثباتاً لقوة الممدوح فى إطار القاعدة البيانية : الأضداد تظهر فضيلة

بعضها. ومن الملحوظ فى هذا المشهد أن الوصف تحول عن السمات الجسدية المألوفة فى الشعر القديم للعدو فى المعارك، كأن يوصف الأعداء بالجن المشعثين الشعر، اللابسين الدروع، الحاملين الرماح والسيوف وغيرها من أدوات الحرب. وقد أثبت الشاعر مكانها للعدو صفات جسدية وخلقية تؤكد على اختلاف طبيعتهم وعلى عدائهم : زرق العيون، سود الضمائر، عين من البلور، جامدة الجفون. بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الأوصاف التى تكشف عن وتؤكد على سوء الطوية : قطاع الطريق، يشتمون، ويسكرون، الساقطون.. يتحفزون. وتؤدى النقاط الموضوعة فى آخر الأسطر الشعرية دوراً فى تعميق الدلالة، حيث تتاح لمخيلة المتلقى الفرصة فى استكمالها تحقيقاً للمشاركة الشعبية فى صناعة الواقع الجديد بالجهاد المباشر وبالكلمة الثائرة.

وفى المقابل يتراوح رد فعل الشاعر التقليدى بين صياغة قصائد حماسية على النمط القديم بكل سماته الجمالية المميزة. وصياغة قصائد أقرب إلى الأناشيد الحماسية المباشرة التى تدعو إلى المشاركة فى المعركة. وفى الحالين يظل صوت الشاعر هو هو صوت الجماعة فى تعبيره عن



الغيرية مستمداً صوره ومعانيه من تراث الحماسة العربى.

وهذا صوت محمود حسن إسماعيل يقول فى يد ا .[71]

أنا النيل مقبـرةُ للغـزاه

أنا الشعب نارى تبيد الطغاه

أنا الموت فى كل شبرٍ إذا

عدوك يا مصر لاحت خطاه

يد ا فى يـدنا أجمعيـن

تصب الهلاك على المعتدين

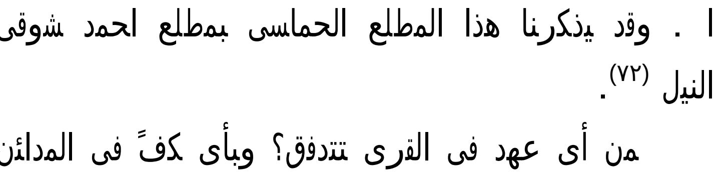
فشقوا إليهم جحيـم الغناء

أسوداً كواسر تحمى العرين

أنـا النيل مقبـرةُ للغـزاه

أنا الشعب نارى تبيد الطغاه

فالشاعر يستهل قصيدته – أو بمعنى أدق نشيده الحماسى – باستحضار عناصر القوة فى صوت الجماعة : النيل والشعب. ثم يقرنها بتاريخ طويل فى مواجهة المستعمرة : مقبرة للغزاه، وثار تبيد الطغاه. ويظل فى كل مقطع بعد ذلك يؤكد على فاعليته هذه العناصر حيث تصب الهلاك على المعتدين بالتآذر مع مصدر القوة المعنى : يد

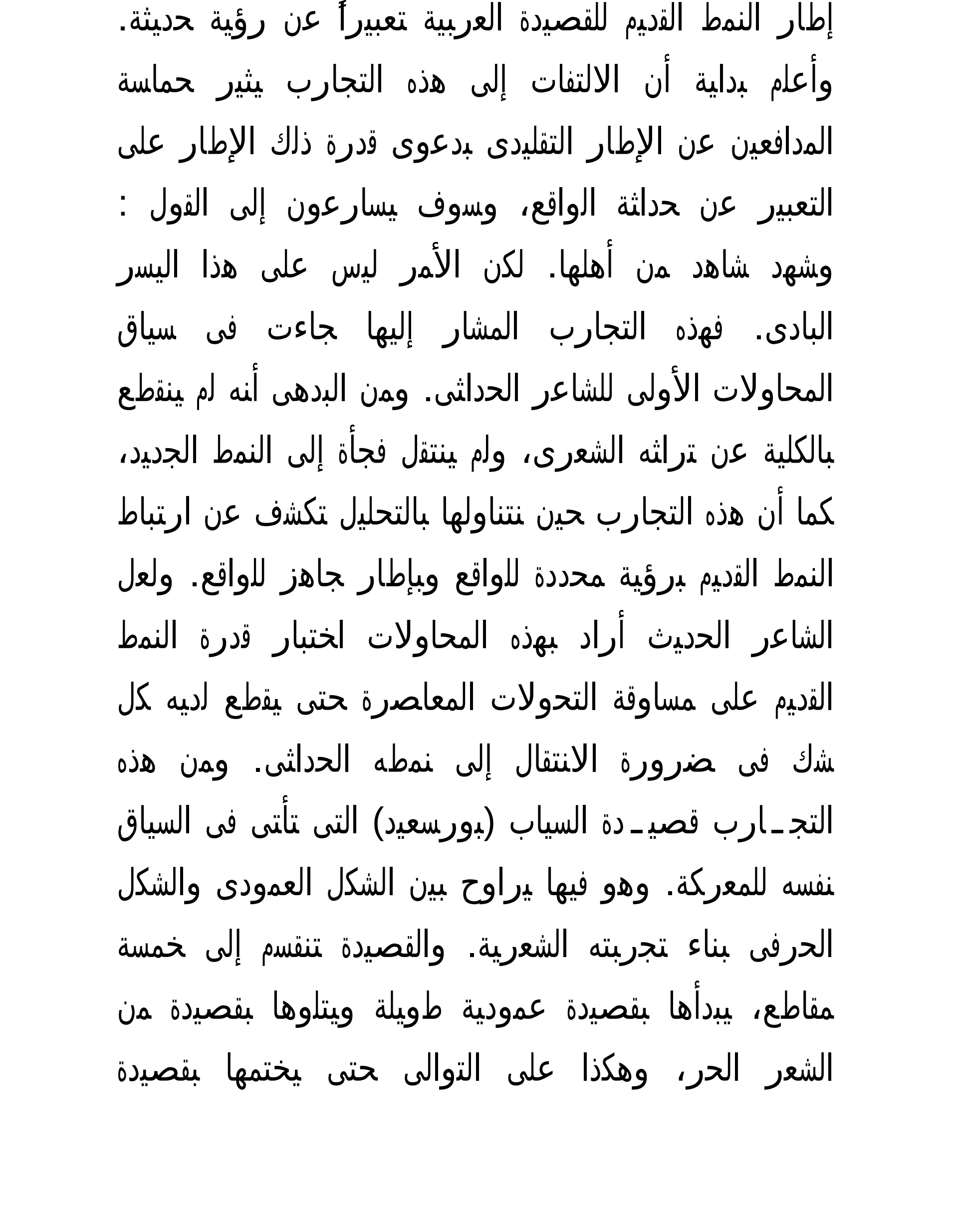


ا . وقد يذكرنا هذا المطلع الحماسى بمطلع احمد شوقى النيل [٧٢].

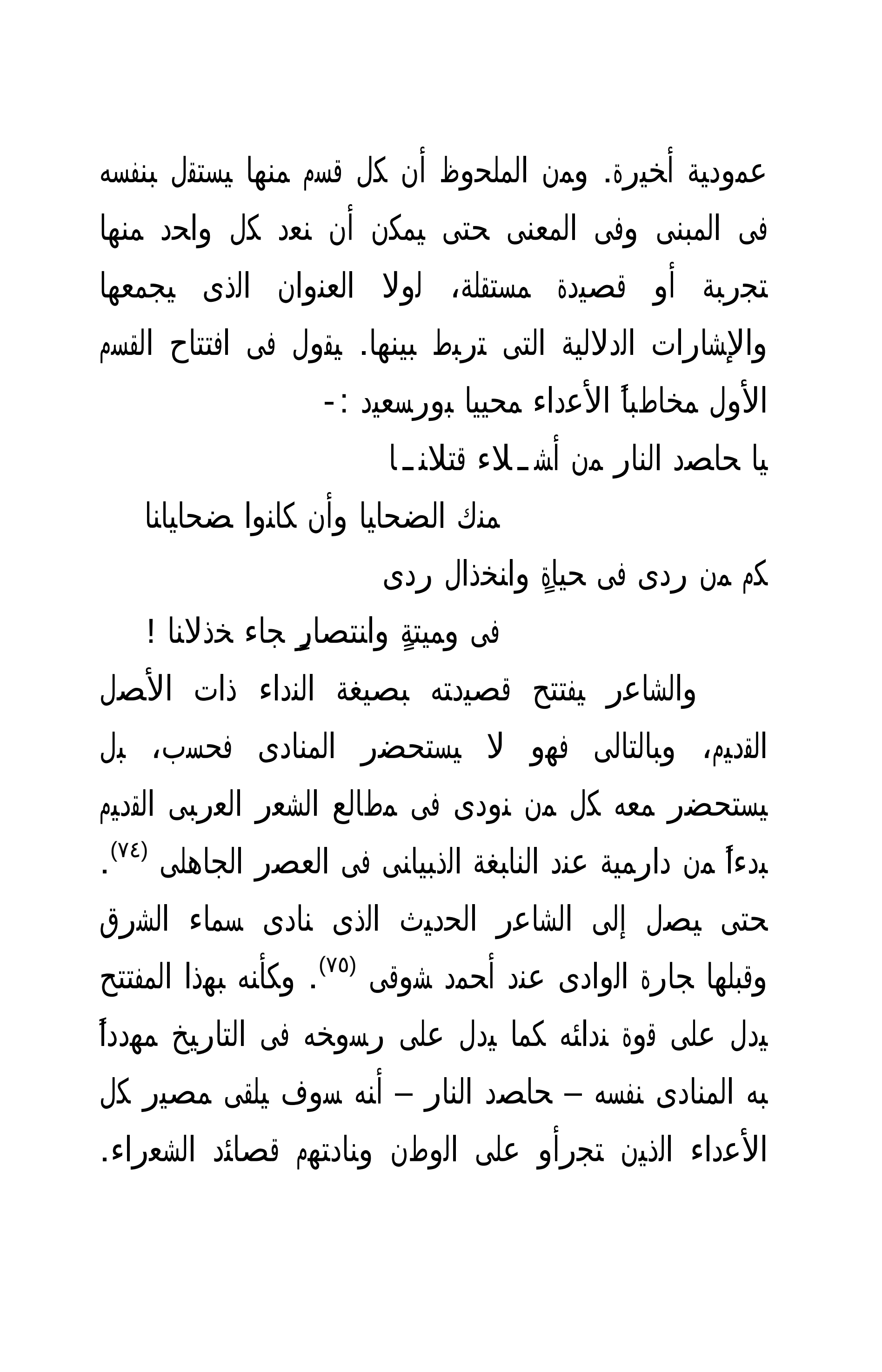
من أى عهد فى القرى تتدفق؟ وبأى كفً فى المدائن تغدق؟

الأمر الذى يؤكد على وحدة المصدر الجمالى الذى ينطلق منه الوصفان. فالشاعران كلاهما يلحان على رسوخ النيل فى الوجدان الشعبى المصرى بوصفه مصدر قوته دون أن يتحول الوصف إلى الكشف عن العلاقة العضويـة بيـن الرمـز (النيل) والمرموز له (الشعب) أو الفرد المصرى الذى يقوم بحماية النيل. وبعد ذلك يبقى التصوير مرهوناً بتركيز مصادر القوة فى تشبيهات مفردة تتوالى. بغير أن تصنع مشهداً حيوياً ينتمى للمناسبة المخصوصة التى أنتجته. ومن ثم يصدق الوصف على الزمن المطلق للنيل كما يصدق على واقعه المطلق من قيود الحوادث.

لكن المقارنة على هذا النحو تظل ناقصة إذا لم نلتفت إلى تلك التجارب الأولى التى مزج فيها الشاعر الحديث. فى النصف الثانى من القرن العشرين بين الإطار التقليدى والحديث فى قصائده. أو حين كتب بعض تجاربه بالكلية فى



إطار النمط القديم للقصيدة العربية تعبيراً عن رؤية حديثة. وأعلم بداية أن الالتفات إلى هذه التجارب يثير حماسة المدافعين عن الإطار التقليدى بدعوى قدرة ذلك الإطار على التعبير عن حداثة الواقع، وسوف يسارعون إلى القول : وشهد شاهد من أهلها. لكن الأمر ليس على هذا اليسر البادى. فهذه التجارب المشار إليها جاءت فى سياق المحاولات الأولى للشاعر الحداثى. ومن البدهى أنه لم ينقطع بالكلية عن تراثه الشعرى، ولم ينتقل فجأة إلى النمط الجديد، كما أن هذه التجارب حين نتناولها بالتحليل تكشف عن ارتباط النمط القديم برؤية محددة للواقع وبإطار جاهز للواقع. ولعل الشاعر الحديث أراد بهذه المحاولات اختبار قدرة النمط القديم على مساوقة التحولات المعاصرة حتى يقطع لديه كل شك فى ضرورة الانتقال إلى نمطه الحداثى. ومن هذه التجـارب قصيـدة السياب (بورسعيد) التى تأتى فى السياق نفسه للمعركة. وهو فيها يراوح بين الشكل العمودى والشكل الحرفى بناء تجربته الشعرية. والقصيدة تنقسم إلى خمسة مقاطع، يبدأها بقصيدة عمودية طويلة ويتلوها بقصيدة من الشعر الحر، وهكذا على التوالى حتى يختمها بقصيدة



عمودية أخيرة. ومن الملحوظ أن كل قسم منها يستقل بنفسه فى المبنى وفى المعنى حتى يمكن أن نعد كل واحد منها تجربة أو قصيدة مستقلة، لولا العنوان الذى يجمعها والإشارات الدلالية التى تربط بينها. يقول فى افتتاح القسم الأول مخاطباً الأعداء محييا بورسعيد :-

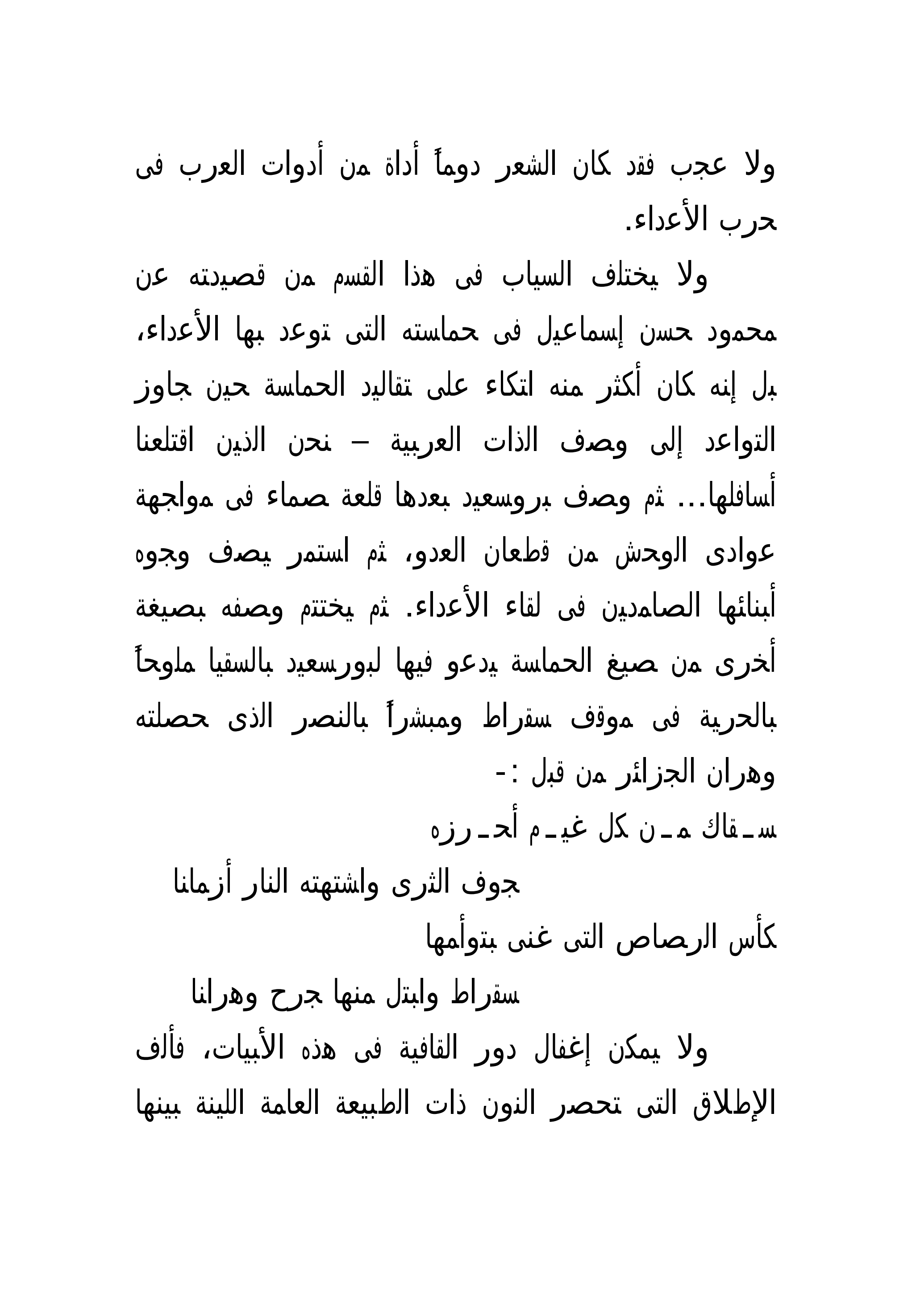
يا حاصد النار من أشـلاء قتلانـا

منك الضحايا وأن كانوا ضحايانا

كم من ردى فى حياةٍ وانخذال ردى

فى وميتةٍ وانتصارٍ جاء خذلانا !

والشاعر يفتتح قصيدته بصيغة النداء ذات الأصل القديم، وبالتالى فهو لا يستحضر المنادى فحسب، بل يستحضر معه كل من نودى فى مطالع الشعر العربى القديم بدءاً من دارمية عند النابغة الذبيانى فى العصر الجاهلى [٧٤]. حتى يصل إلى الشاعر الحديث الذى نادى سماء الشرق وقبلها جارة الوادى عند أحمد شوقى [٧٥]. وكأنه بهذا المفتتح يدل على قوة ندائه كما يدل على رسوخه فى التاريخ مهدداً به المنادى نفسه – حاصد النار – أنه سوف يلقى مصير كل الأعداء الذين تجرأو على الوطن ونادتهم قصائد الشعراء.



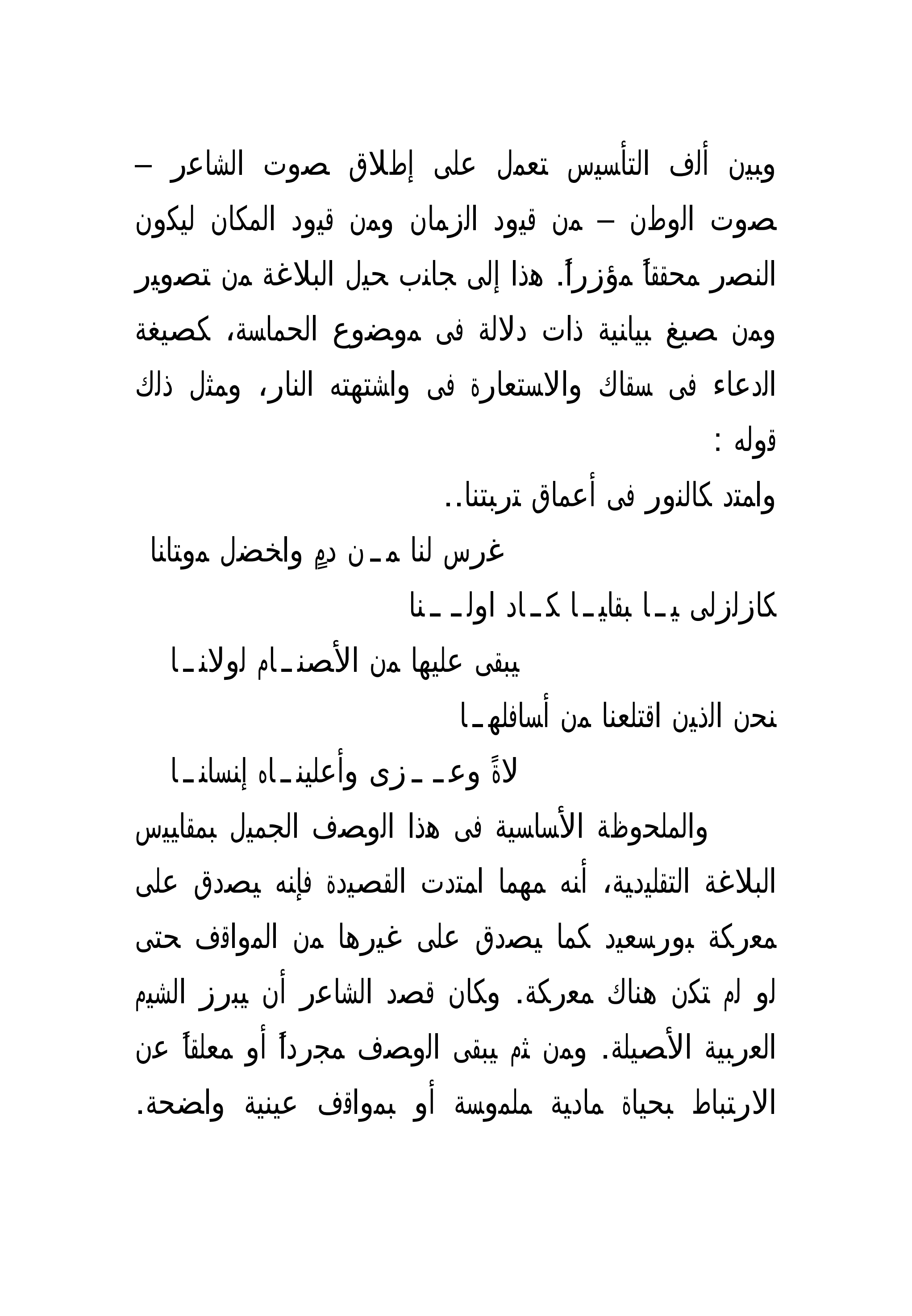
ولا عجب فقد كان الشعر دوماً أداة من أدوات العرب فى حرب الأعداء.

ولا يختلف السياب فى هذا القسم من قصيدته عن محمود حسن إسماعيل فى حماسته التى توعد بها الأعداء، بل إنه كان أكثر منه اتكاء على تقاليد الحماسة حين جاوز التواعد إلى وصف الذات العربية – نحن الذين اقتلعنا أسافلها... ثم وصف بروسعيد بعدها قلعة صماء فى مواجهة عوادى الوحش من قطعان العدو، ثم استمر يصف وجوه أبنائها الصامدين فى لقاء الأعداء. ثم يختتم وصفه بصيغة أخرى من صيغ الحماسة يدعو فيها لبورسعيد بالسقيا ملوحاً بالحرية فى موقف سقراط ومبشراً بالنصر الذى حصلته وهران الجزائر من قبل :-

سـقاك مـن كل غيـم أحـرزه
جوف الثرى واشتهته النار أزمانا

كأس الرصاص التى غنى بتوأمها
سقراط وابتل منها جرح وهرانا

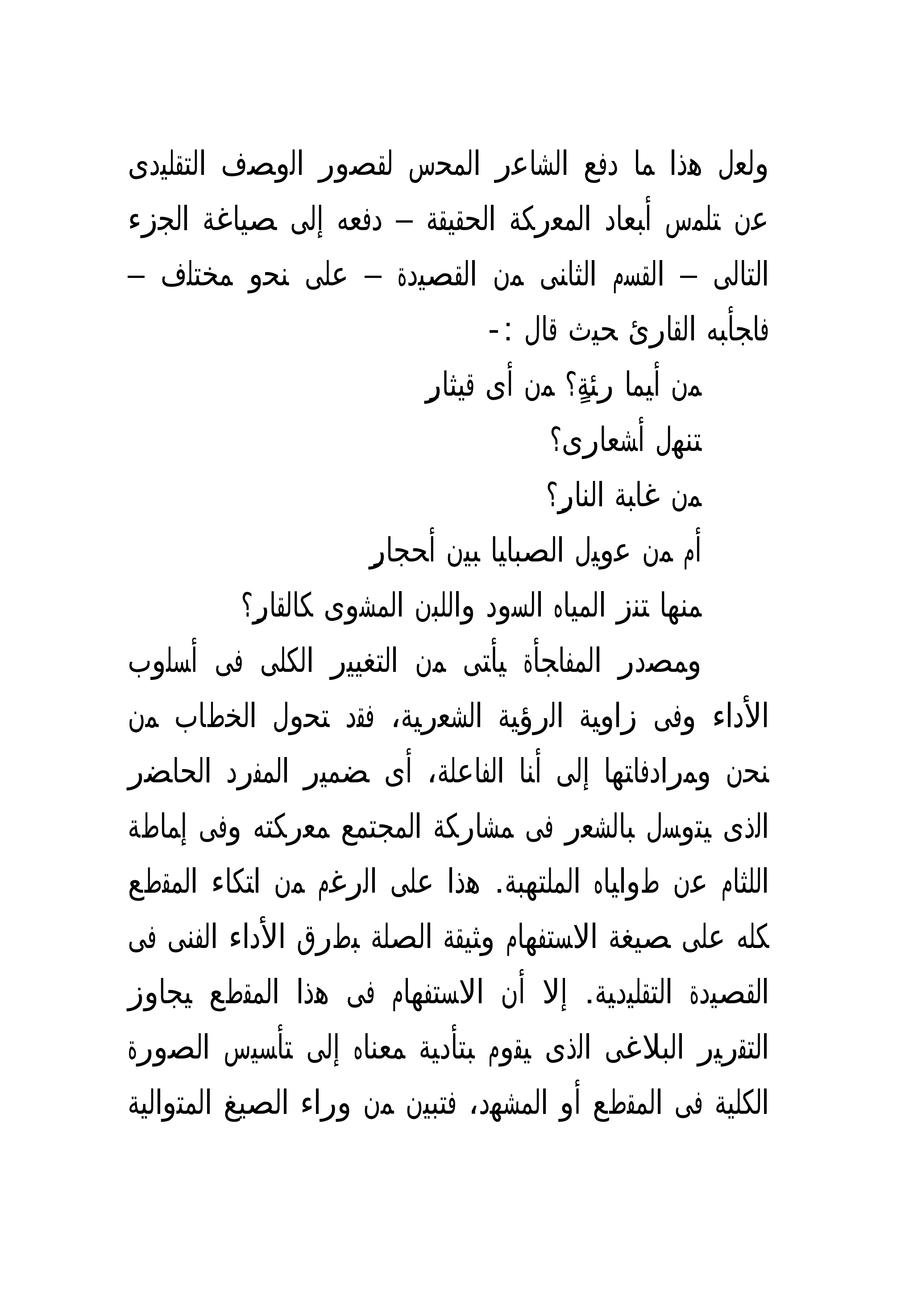
ولا يمكن إغفال دور القافية فى هذه الأبيات، فألف الإطلاق التى تحصر النون ذات الطبيعة العامة اللينة بينها



وبين ألف التأسيس تعمل على إطلاق صوت الشاعر – صوت الوطن – من قيود الزمان ومن قيود المكان ليكون النصر محققاً مؤزراً. هذا إلى جانب حيل البلاغة من تصوير ومن صيغ بيانية ذات دلالة فى موضوع الحماسة، كصيغة الدعاء فى سقاك والاستعارة فى واشتهته النار، ومثل ذلك قوله :

وامتد كالنور فى أعماق تربتنا..
غرس لنا مـن دمٍ واخضل موتانا
كازلزلى يـا بقايـا كـاد اولـ ـنا
يبقى عليها من الأصنـام لولانـا
نحن الذين اقتلعنا من أسافلهـا
لاةً وعـ ـزى وأعلينـاه إنسانـا

والملحوظة الأساسية فى هذا الوصف الجميل بمقاييس البلاغة التقليدية، أنه مهما امتدت القصيدة فإنه يصدق على معركة بورسعيد كما يصدق على غيرها من المواقف حتى لو لم تكن هناك معركة. وكان قصد الشاعر أن يبرز الشيم العربية الأصيلة. ومن ثم يبقى الوصف مجرداً أو معلقاً عن الارتباط بحياة مادية ملموسة أو بمواقف عينية واضحة.


ولعل هذا ما دفع الشاعر المحس لقصور الوصف التقليدى عن تلمس أبعاد المعركة الحقيقة – دفعه إلى صياغة الجزء التالى – القسم الثانى من القصيدة – على نحو مختلف – فاجأبه القارئ حيث قال :-

من أيما رئةٍ؟ من أى قيثار

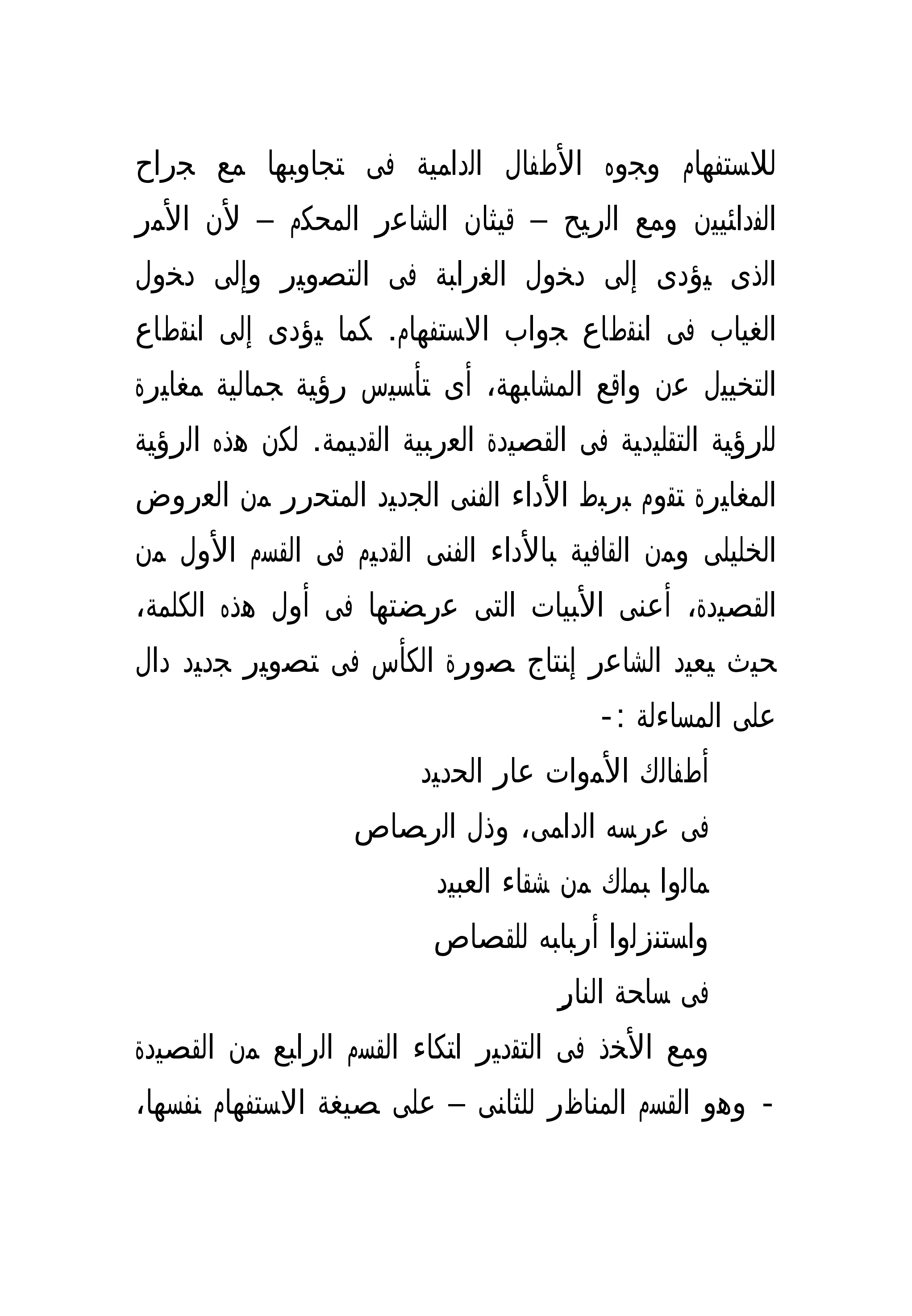
تنهل أشعارى؟

من غابة النار؟

أم من عويل الصبايا بين أحجار

منها تنز المياه السود واللبن المشوى كالقار؟

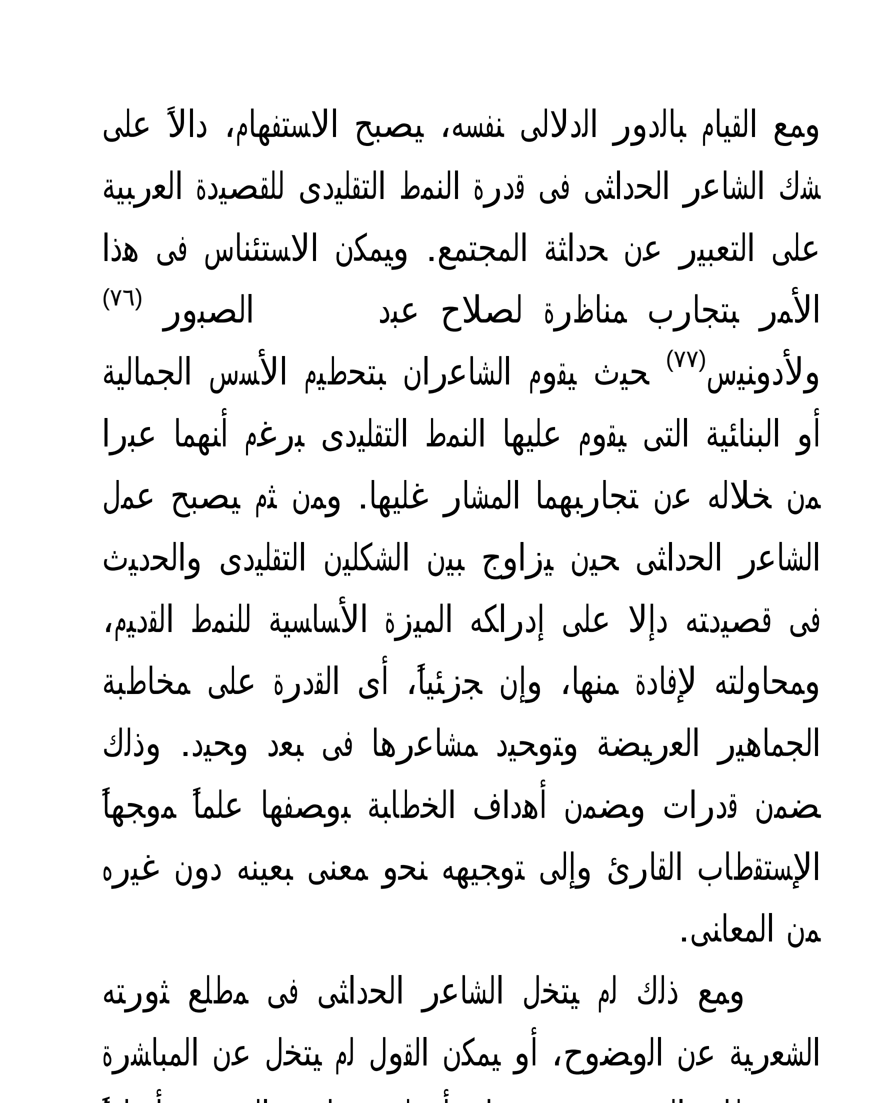
ومصدر المفاجأة يأتى من التغيير الكلى فى أسلوب الأداء وفى زاوية الرؤية الشعرية، فقد تحول الخطاب من نحن ومرادفاتها إلى أنا الفاعلة، أى ضمير المفرد الحاضر الذى يتوسل بالشعر فى مشاركة المجتمع معركته وفى إماطة اللثام عن طواياه الملتهبة. هذا على الرغم من اتكاء المقطع كله على صيغة الاستفهام وثيقة الصلة بطرق الأداء الفنى فى القصيدة التقليدية. إلا أن الاستفهام فى هذا المقطع يجاوز التقرير البلاغى الذى يقوم بتأدية معناه إلى تأسيس الصورة الكلية فى المقطع أو المشهد، فتبين من وراء الصيغ المتوالية



للاستفهام وجوه الأطفال الدامية فى تجاوبها مع جراح الفدائيين ومع الريح – قيثان الشاعر المحكم – لأن الأمر الذى يؤدى إلى دخول الغرابة فى التصوير وإلى دخول الغياب فى انقطاع جواب الاستفهام. كما يؤدى إلى انقطاع التخييل عن واقع المشابهة، أى تأسيس رؤية جمالية مغايرة للرؤية التقليدية فى القصيدة العربية القديمة. لكن هذه الرؤية المغايرة تقوم بربط الأداء الفنى الجديد المتحرر من العروض الخليلى ومن القافية بالأداء الفنى القديم فى القسم الأول من القصيدة، أعنى الأبيات التى عرضتها فى أول هذه الكلمة، حيث يعيد الشاعر إنتاج صورة الكأس فى تصوير جديد دال على المساءلة :-

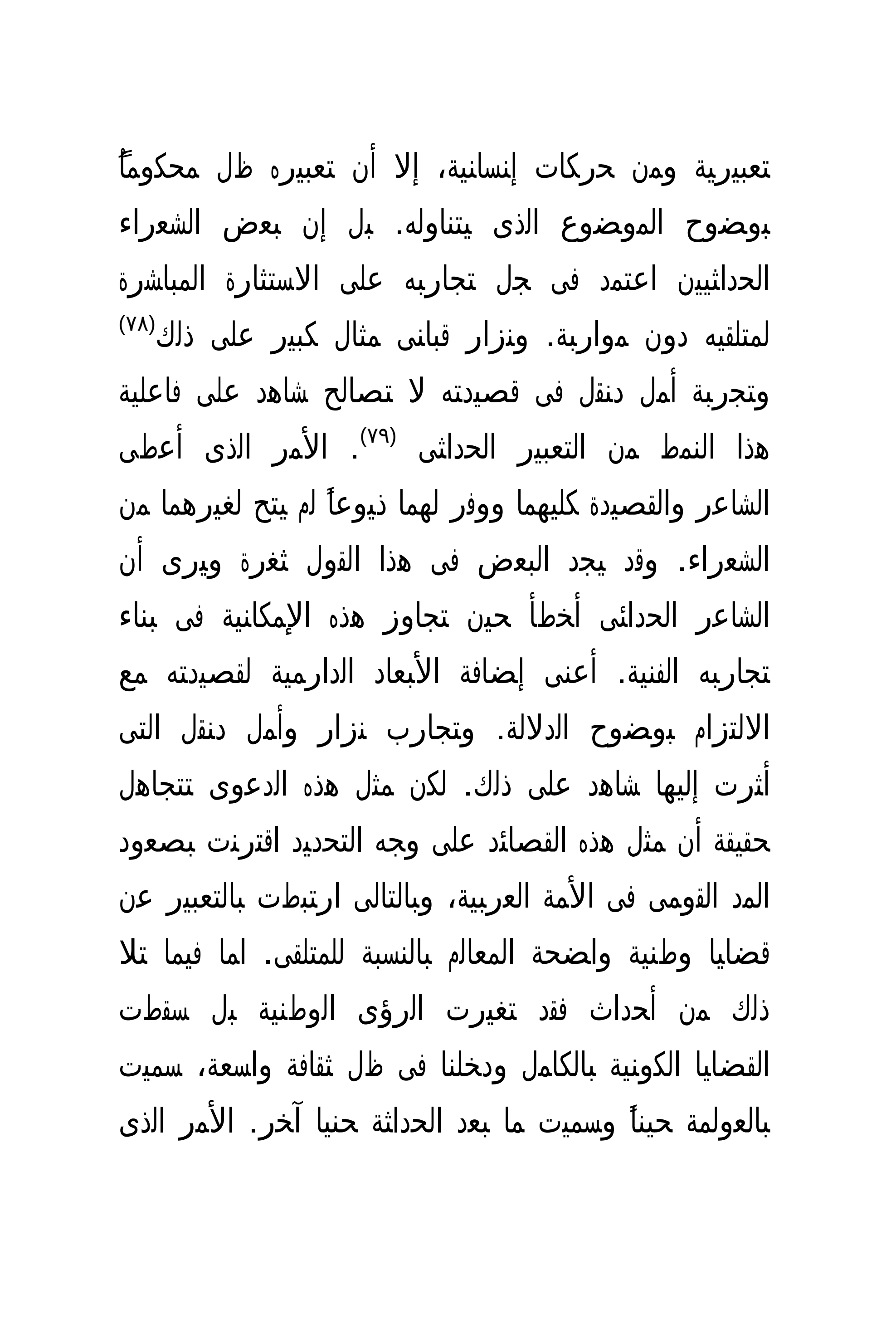
أطفالك الأموات عار الحديد
فى عرسه الدامى، وذل الرصاص
مالوا بمالك من شقاء العبيد
واستنزلوا أربابه للقصاص
فى ساحة النار

ومع الأخذ فى التقدير اتكاء القسم الرابع من القصيدة - وهو القسم المناظر للثانى – على صيغة الاستفهام نفسها،



ومع القيام بالدور الدلالى نفسه، يصبح الاستفهام، دالاً على شك الشاعر الحداثى فى قدرة النمط التقليدى للقصيدة العربية على التعبير عن حداثة المجتمع. ويمكن الاستئناس فى هذا الأمر بتجارب مناظرة لصلاح عبد الصبور [٧٦] ولأدونيس[٧٧] حيث يقوم الشاعران بتحطيم الأسس الجمالية أو البنائية التى يقوم عليها النمط التقليدى برغم أنهما عبرا من خلاله عن تجاربهما المشار غليها. ومن ثم يصبح عمل الشاعر الحداثى حين يزاوج بين الشكلين التقليدى والحديث فى قصيدته دإلا على إدراكه الميزة الأساسية للنمط القديم، ومحاولته لإفادة منها، وإن جزئياً، أى القدرة على مخاطبة الجماهير العريضة وتوحيد مشاعرها فى بعد وحيد. وذلك ضمن قدرات وضمن أهداف الخطابة بوصفها علماً موجهاً الإستقطاب القارئ وإلى توجيهه نحو معنى بعينه دون غيره من المعانى.

ومع ذلك لم يتخل الشاعر الحداثى فى مطلع ثورته الشعرية عن الوضوح، أو يمكن القول لم يتخل عن المباشرة فى خطابه الشعرى. فهو وإن أعطى تجاربه الشعرية أبعاداً درامية تعمق رؤاه وتستخلص أصفى ما فيها من خلجات



تعبيرية ومن حركات إنسانية، إلا أن تعبيره ظل محكوماً بوضوح الموضوع الذى يتناوله. بل إن بعض الشعراء الحداثيين اعتمد فى جل تجاربه على الاستثارة المباشرة لمتلقيه دون مواربة. ونزار قبانى مثال كبير على ذلك[٧٨] وتجربة أمل دنقل فى قصيدته لا تصالح شاهد على فاعلية هذا النمط من التعبير الحداثى [٧٩]. الأمر الذى أعطى الشاعر والقصيدة كليهما ووفر لهما ذيوعاً لم يتح لغيرهما من الشعراء. وقد يجد البعض فى هذا القول ثغرة ويرى أن الشاعر الحدائى أخطأ حين تجاوز هذه الإمكانية فى بناء تجاربه الفنية. أعنى إضافة الأبعاد الدارمية لقصيدته مع الالتزام بوضوح الدلالة. وتجارب نزار وأمل دنقل التى أثرت إليها شاهد على ذلك. لكن مثل هذه الدعوى تتجاهل حقيقة أن مثل هذه القصائد على وجه التحديد اقترنت بصعود المد القومى فى الأمة العربية، وبالتالى ارتبطت بالتعبير عن قضايا وطنية واضحة المعالم بالنسبة للمتلقى. اما فيما تلا ذلك من أحداث فقد تغيرت الرؤى الوطنية بل سقطت القضايا الكونية بالكامل ودخلنا فى ظل ثقافة واسعة، سميت بالعولمة حيناً وسميت ما بعد الحداثة حنيا آخر. الأمر الذى

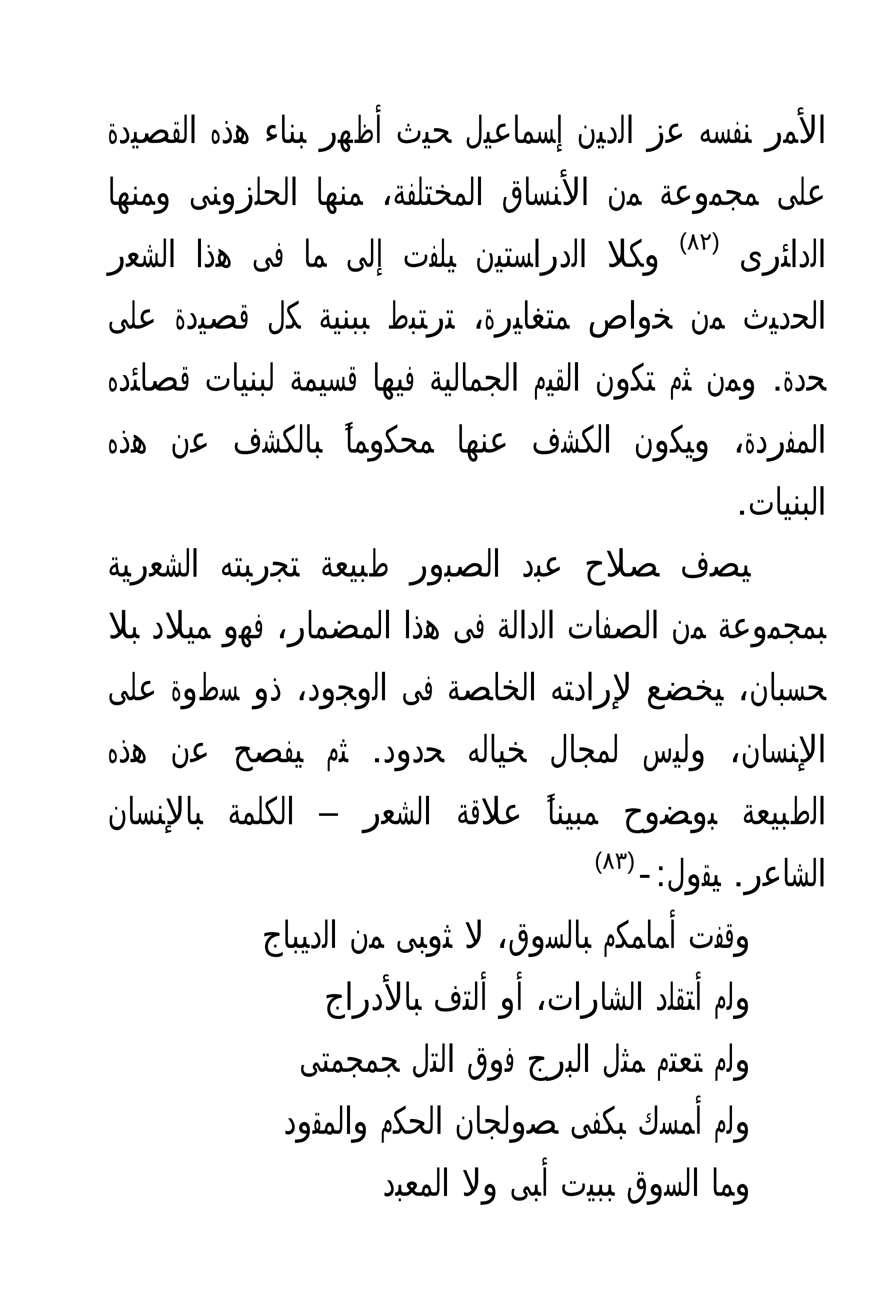
انعكس بدوره على وظيفة الشعر وعلى فهمه ورؤاه وأدواته الفنية.

بالمعايير الفنية لقصيدته لتبين التحول الحقيقى الذى طرأ على تجربته الفنية وبعبار وقد يفاجأ القارئ الذى عرف من الحداثة حقبة الستينيات وتوقف عند تجارب السبعينيات حين يرى أن قصائد الشعراء فى الربع الأخير من القرن العشرين تخلو – أو تكاد – من أى رموز مجهولة المصدر بالنسبة له. بل وقد يرى فى هذه التجارب نثراً بعيداً عن الشعر بمقاييس البلاغة التقليدية وقد يشك فى وجود مؤامرة إذ يرى القصيدة واضحة على نحو لم يعتده فى أى نص شعرى من قبل. الأمر الذى يقلب قضيه الغموض فى شعر الحداثة وينقلنا إلى مناقشة تحول مفهوم الشعر ذاته وتحول أدواته الفنية. لكننى قبل التعرض لهذه الحقبة الأخيرة من القصيدة العربية أرى أنه من الواجب التوقف أولاً عند وعى الشاعر الحداثى بالمعايير الفنية لقصيدته لتبين التحول الحقيقى الذى طرأ على تجربته الفنية وبعبارة أخرى، أين يقع وعى الشاعر الحداثى من وعى الشاعر القديم؟

(٦)

حين وصف الناقد القديم عمل الشعر وصناعته اشترط على الشاعر أن يلتزم الوضوح فى معناه، وأن يلائم بين غرضه والأوصاف الموضوعة فى هذا الغرض، وأن يراعى فى خطابه الشعرى مقتضى حال المتلقين، وأن يبعد عن الأغراب وعن المعاظلة فى لفظة [٨٠]. وقد كان الشاعر العربى فى النصف الأول من القرن العشرين مخلصاً لهذه المعايير الفنية التى وضعها الناقد القديم على الرغم من محاولته الإفادة من الاتصال بآداب الغرب المعاصر. ولما دخل (الشاعر الحداثة بتجربته الفنية فى مطلع النصف الثانى من القرن نفسه أدرك عدم مناسبة هذه المعايير لتجربته الشعرية الخاصة. ولتوضيح هذا الأمر سأحاول الإجابة على السؤالين التاليين : ما الذى أراد الشاعر الحداثى وقوله؟ وكيف عبر عن هذا القول؟

فى دراسته الباكرة للإنساق البنيوية المكونة للقصيدة الحديثة يكشف كمال أبو ديب عن خاصية أساسية من خواص هذه القصيدة. وذلك استقلال كل نص ببنية خاصة تميزه من غيره من النصوص الشعرية [٨١]. وقد أشار إلى

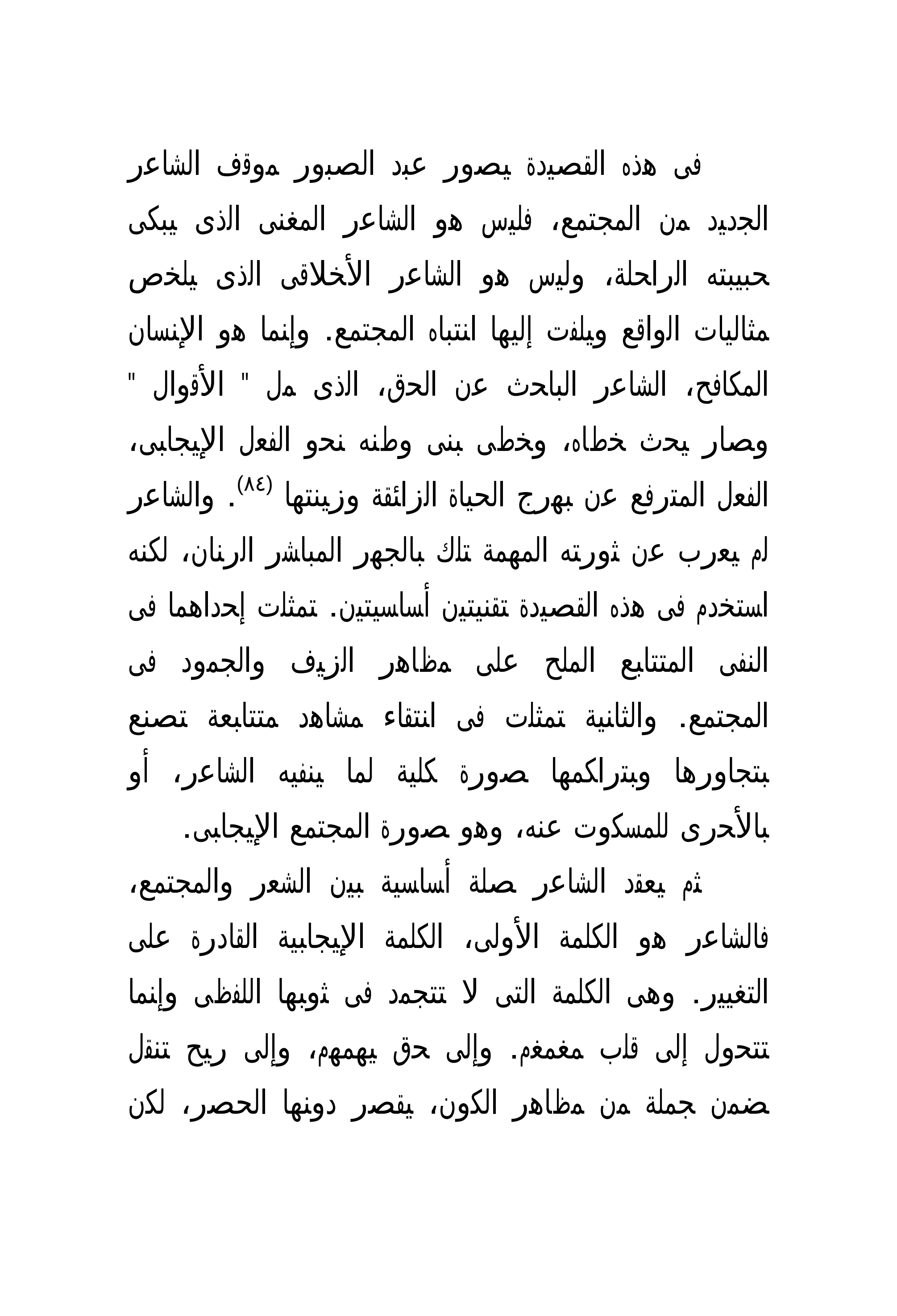


الأمر نفسه عز الدين إسماعيل حيث أظهر بناء هذه القصيدة على مجموعة من الأنساق المختلفة، منها الحلزونى ومنها الدائرى [٨٢] وكلا الدراستين يلفت إلى ما فى هذا الشعر الحديث من خواص متغايرة، ترتبط ببنية كل قصيدة على حدة. ومن ثم تكون القيم الجمالية فيها قسيمة لبنيات قصائده المفردة، ويكون الكشف عنها محكوماً بالكشف عن هذه البنيات.

يصف صلاح عبد الصبور طبيعة تجربته الشعرية بمجموعة من الصفات الدالة فى هذا المضمار، فهو ميلاد بلا حسبان، يخضع لإرادته الخاصة فى الوجود، ذو سطوة على الإنسان، وليس لمجال خياله حدود. ثم يفصح عن هذه الطبيعة بوضوح مبيناً علاقة الشعر – الكلمة بالإنسان الشاعر. يقول:-[٨٣]

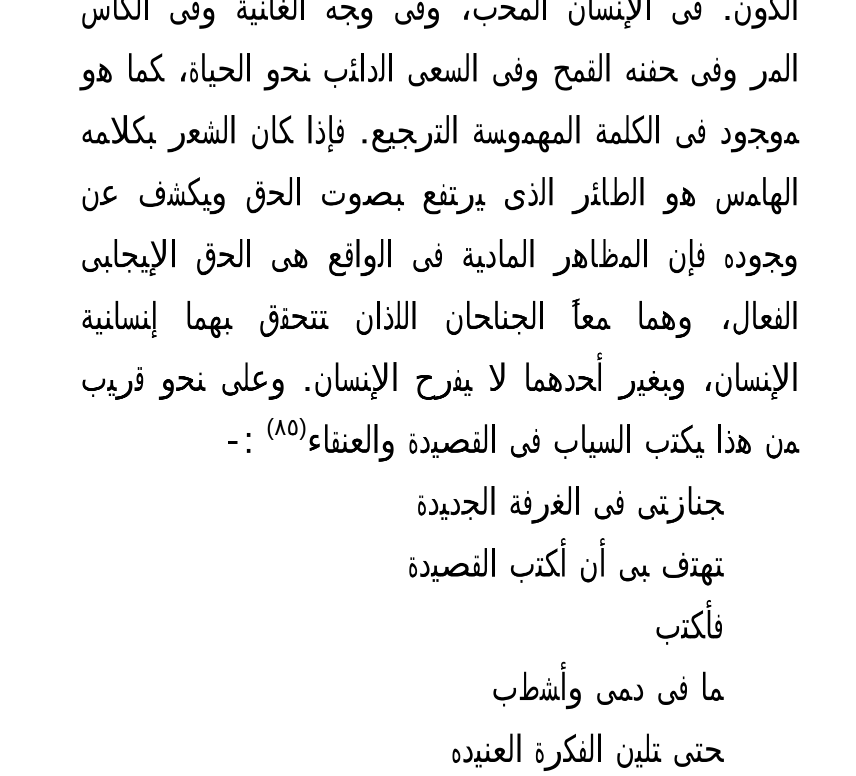
وقفت أمامكم بالسوق، لا ثوبى من الديباج
ولم أتقلد الشارات، أو ألتف بالأدراج
ولم تعتم مثل البرج فوق التل جمجمتى
ولم أمسك بكفى صولجان الحكم والمقود
وما السوق ببيت أبى ولا المعبد

حديثى محض ألفاظ ولا أملك إلاها
أرقرقها لكم نغماً، أجملها أفانينا
أرقشها تلاوينا
وللألفاظ سلطان على الإنسان
ألم يردٌوا لكم فى السفر أن البدء يوماً كان..
- جل جلالها – الكلمه
ألم يردوا لكم فى السفر أن الحق قوالُ
ولكنى أقول لكم بأن الحق فعالُ
أقول لكم :
بأن الفعل والقول جناحان عليان
وأن القلب إن غمم
وأن الحلق إن همهم
وإن الريح إن نقلت
فقد فعلت، فقد فعلت !!
كتائب فوق طوق الحصر مسرجةُ على الأفراس طواقه
وطوق لجامها الكلمات



فى هذه القصيدة يصور عبد الصبور موقف الشاعر الجديد من المجتمع، فليس هو الشاعر المغنى الذى يبكى حبيبته الراحلة، وليس هو الشاعر الأخلاقى الذى يلخص مثاليات الواقع ويلفت إليها انتباه المجتمع. وإنما هو الإنسان المكافح، الشاعر الباحث عن الحق، الذى مل " الأقوال " وصار يحث خطاه، وخطى بنى وطنه نحو الفعل الإيجابى، الفعل المترفع عن بهرج الحياة الزائفة وزينتها [٨٤]. والشاعر لم يعرب عن ثورته المهمة تلك بالجهر المباشر الرنان، لكنه استخدم فى هذه القصيدة تقنيتين أساسيتين. تمثلت إحداهما فى النفى المتتابع الملح على مظاهر الزيف والجمود فى المجتمع. والثانية تمثلت فى انتقاء مشاهد متتابعة تصنع بتجاورها وبتراكمها صورة كلية لما ينفيه الشاعر، أو بالأحرى للمسكوت عنه، وهو صورة المجتمع الإيجابى.

ثم يعقد الشاعر صلة أساسية بين الشعر والمجتمع، فالشاعر هو الكلمة الأولى، الكلمة الإيجابية القادرة على التغيير. وهى الكلمة التى لا تتجمد فى ثوبها اللفظى وإنما تتحول إلى قلب مغمغم. وإلى حق يهمهم، وإلى ريح تنتقل ضمن جملة من مظاهر الكون، يقصر دونها الحصر، لكن



يمسك عقالها الكلمات أو يبدو الشعر على هذا النحو طاقة خلاقة، تكشف عن وجوه الجمال والتناغم فى كل مظاهر الكون. فى الإنسان المحب، وفى وجه الغانية وفى الكأس المر وفى حفنه القمح وفى السعى الدائب نحو الحياة، كما هو موجود فى الكلمة المهموسة الترجيع. فإذا كان الشعر بكلامه الهامس هو الطائر الذى يرتفع بصوت الحق ويكشف عن وجوده فإن المظاهر المادية فى الواقع هى الحق الإيجابى الفعال، وهما معاً الجناحان اللذان تتحقق بهما إنسانية الإنسان، وبغير أحدهما لا يفرح الإنسان. وعلى نحو قريب من هذا يكتب السياب فى القصيدة والعنقاء[٨٥] :-

جنازتى فى الغرفة الجديدة

تهتف بى أن أكتب القصيدة

فأكتب

ما فى دمى وأشطب

حتى تلين الفكرة العنيده

أى جنازة يقصد الشاعر؟ لعلها الملل الذى يلف الإنسان المعاصر، ولعل الغرفة الجديدة هى الحياة الجامدة. إن تصوير النص بعنوان دال كالقصيدة والعنقاء يشير إلى

قصد التغيير أو المواجهة " أن أكتب القصيدة " وعلينا أن نلحظ تغير فعل القصد من القول إلى الكتابة، أى الإثبات والتوثيق. وهو موقف يشبه أخلاقيا موقف صلاح عبد الصبور الذى يطلب الإيجابى مجاوزاً القول الإنشائى على ما مر. واستنطاق فعل الكتابة فى هذه القصيدة يدل على تحول قيمى فى رؤية الشاعر للقصيدة وفى مفهومه للشعر، فهو يطلب من قصيدته أن تحقق فعل الخلود وإلا كان لزاماً عليه هدمها فى انتظار جديدة تحقق له ما يسعى إليه :-

هكذا الشاعر حين يكتب القصيدة

فلا يراها بالخلود تنبض

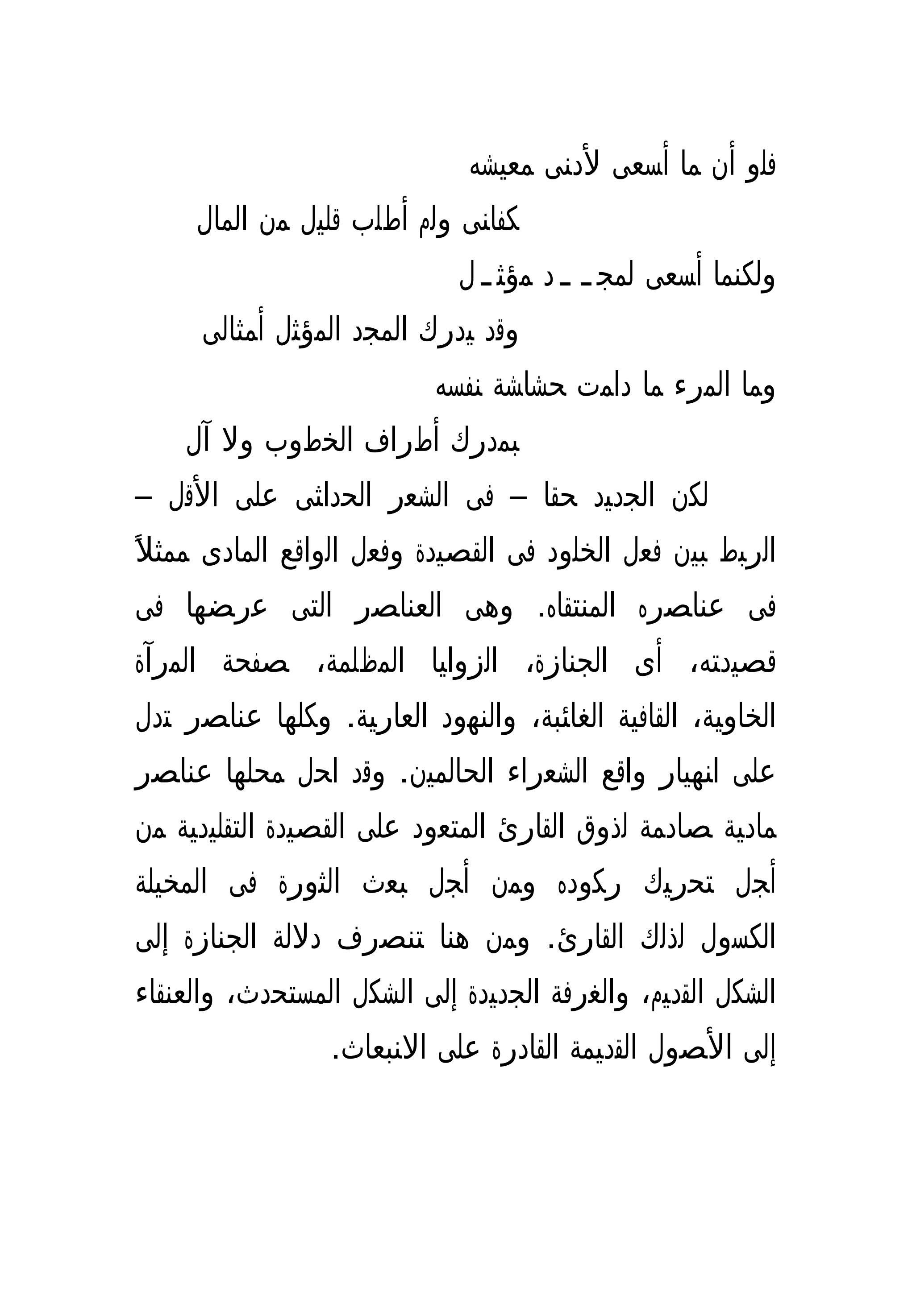
سيهدم الذى بنى، يقوض

أحجارها ثم يمل الصمت والسكونا

وحين تأتى فكرة جديدة

يسحبها مثل دثار يحجب العيونا

وليس طلب الخلود أو القصيدة الخالدة جديداً على الشعراء، وقد سبقه إلى ذلك أمير الشعر القديم، امرؤ القيس حين قال[٨٦] :-



فلو أن ما أسعى لأدنى معيشه

كفانى ولم أطلب قليل من المال

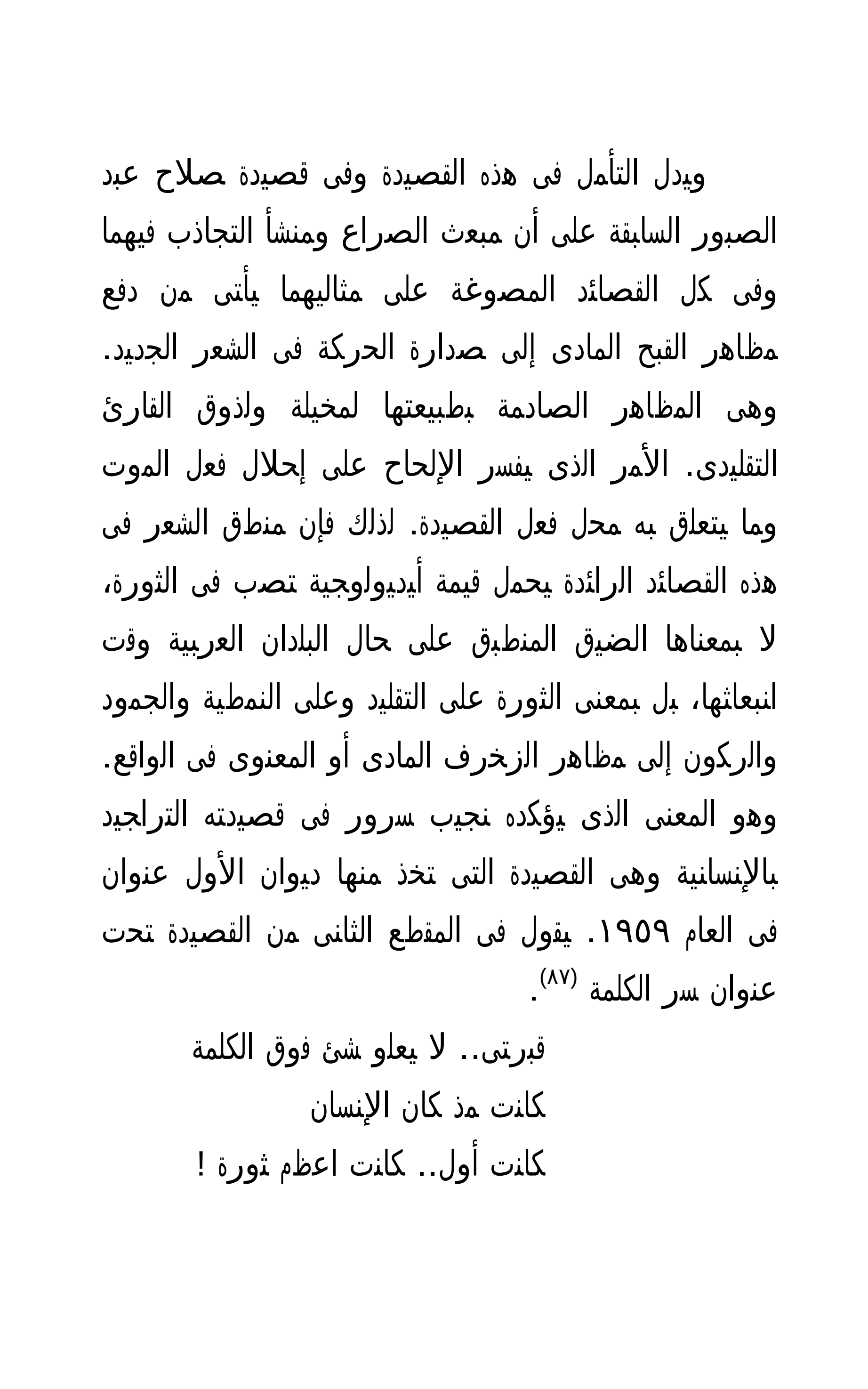
ولكنما أسعى لمجـ ـد مؤثـ ل

وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى

وما المرء ما دامت حشاشة نفسه

بمدرك أطراف الخطوب ولا آل

لكن الجديد حقا – فى الشعر الحداثى على الأقل – الربط بين فعل الخلود فى القصيدة وفعل الواقع المادى ممثلاً فى عناصره المنتقاه. وهى العناصر التى عرضها فى قصيدته، أى الجنازة، الزوايا المظلمة، صفحة المرآة الخاوية، القافية الغائبة، والنهود العارية. وكلها عناصر تدل على انهيار واقع الشعراء الحالمين. وقد احل محلها عناصر مادية صادمة لذوق القارئ المتعود على القصيدة التقليدية من أجل تحريك ركوده ومن أجل بعث الثورة فى المخيلة الكسول لذلك القارئ. ومن هنا تنصرف دلالة الجنازة إلى الشكل القديم، والغرفة الجديدة إلى الشكل المستحدث، والعنقاء إلى الأصول القديمة القادرة على الانبعاث.



ويدل التأمل فى هذه القصيدة وفى قصيدة صلاح عبد الصبور السابقة على أن مبعث الصراع ومنشأ التجاذب فيهما وفى كل القصائد المصوغة على مثاليهما يأتى من دفع مظاهر القبح المادى إلى صدارة الحركة فى الشعر الجديد. وهى المظاهر الصادمة بطبيعتها لمخيلة ولذوق القارئ التقليدى. الأمر الذى يفسر الإلحاح على إحلال فعل الموت وما يتعلق به محل فعل القصيدة. لذلك فإن منطق الشعر فى هذه القصائد الرائدة يحمل قيمة أيديولوجية تصب فى الثورة، لا بمعناها الضيق المنطبق على حال البلدان العربية وقت انبعاثها، بل بمعنى الثورة على التقليد وعلى النمطية والجمود والركون إلى مظاهر الزخرف المادى أو المعنوى فى الواقع. وهو المعنى الذى يؤكده نجيب سرور فى قصيدته التراجيد بالإنسانية وهى القصيدة التى تخذ منها ديوان الأول عنوان فى العام ١٩٥٩. يقول فى المقطع الثانى من القصيدة تحت عنوان سر الكلمة [٨٧].

قبرتى.. لا يعلو شئ فوق الكلمة
كانت مذ كان الإنسان
كانت أول.. كانت اعظم ثورة !

ثم يقول فى ختام المقطع :-

قلتُ وفى عينى طموح للأقمار :

العالم فوق الشعراء

فليعل الشعر إلى العالم

أو فلنصمت !

فالشعر إذن يمثل الثورة، فإنه يعلو ما عداه. وإن بناء العالم – إذا ما قدرنا المحذوف النحوى فى عبارته - العالم فوق الشعراء أى محمول على أكتافهم أو جهودهم أو ثورتهم.. إلخ. وبعبارة أخرى يمثل الشعر فى هذه الرؤية الجديدة حساسية الشعراء تجاه حركة التغير فى المجتمع. ومن ثم فلا بد له من الارتفاع إلى خطورة المهمة المنوط به القيام بواجباتها. وليس ذلك هو الواقع المتقرر فحسب بل هو قدر الشعر وقدر الشعراء، وهى وظيفتهم التى تعطيهم مشروعية الوجود فى العالم وإلا لزمهم الصمت، أى الموت الذى ليس بعده انبعاث. وحديث الشعر المقترن بالموت متطاول فى شعر رواد الحداثة، فلا يخلو ديوان منه، ولا تخلو قصيدة من الإشارة إليه. والمقصد من وراء ذلك بيان

طبيعة الشعر وتبين حقيقة القصيدة فالشعر هو كشف عن المبهم وإدرك للخافى، وهو الرجاء ولسان الحال المعبر عن الوقت فرحاً وحزناً، أملاً وقنوطا على ما يقول صلاح عبد الصبور [٨٨].

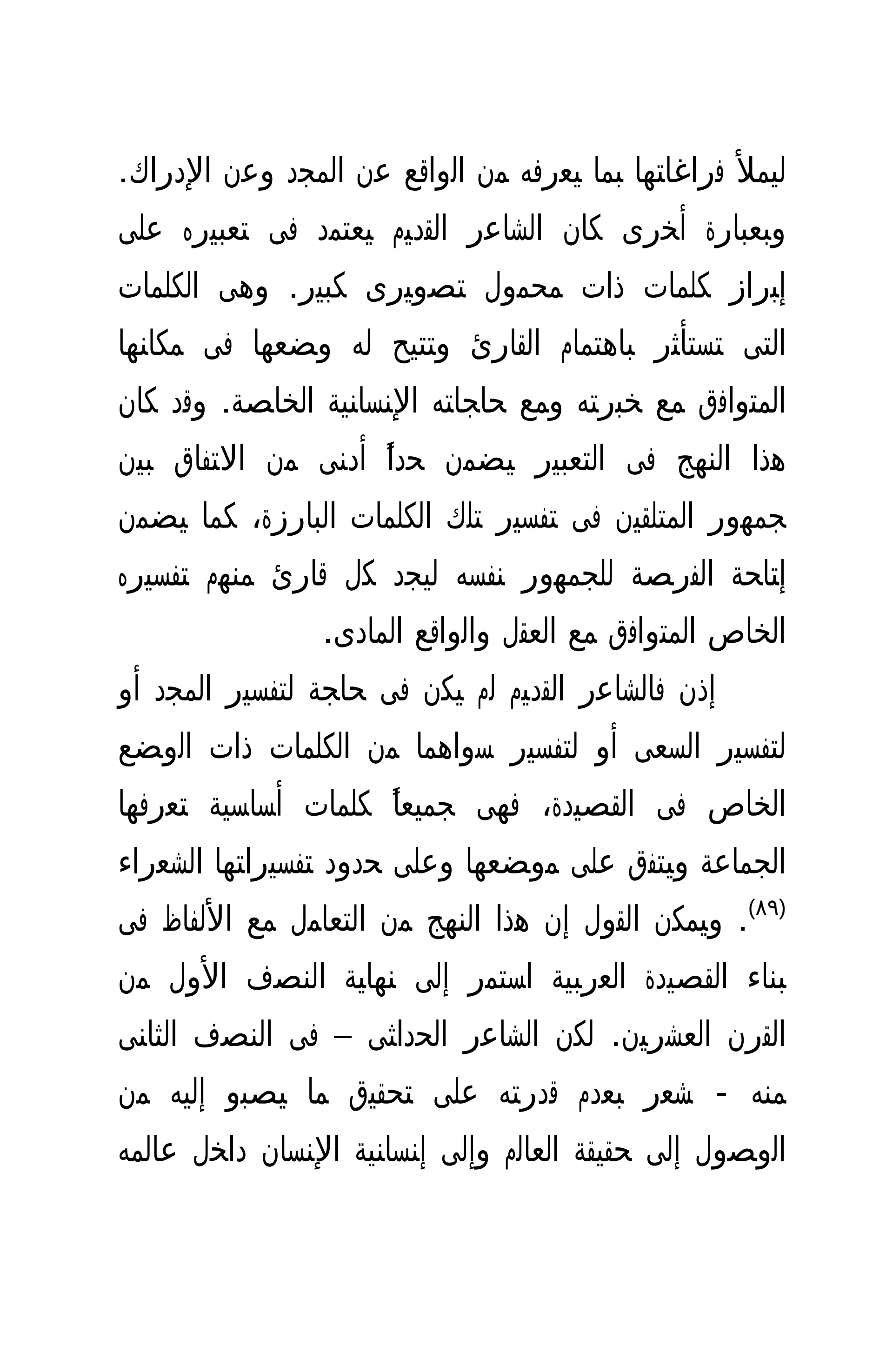
من بين الوسطى والسبابة والإبهام

ينسرب فى الرمل.. كلام

فإلى أى حد غيرت فكرة الموت فى شعر رواد الحداثة من بناء ومن طبيعة إدراكهم لمفهوم الشعر ولحقائق التشكيل فيه؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه فى المقاربات التالية لنماذج أخرى من قصائدهم بالتركيز على الأنساق البنيوية فيها وبالمقارنة مع الأنساق التقليدية فى الشعر العربى القديم.

(٧)

فى أبيات أمرؤ القيس السابقة " فلو أن ما أسعى... " يلخص الشاعر/ الإنسان مفهوم الحياة فى السعى. ثم يعود إلى تلخيص مفهوم السعى فى كلمة دالة " المجد المؤثل. ثم يعود أخيراً ليلخص الموقف الجدلى بين مفهوم الحياة وغايتها فى الإدراك وفى نفى اليأس عن نفسه. والسعى والإدراك فى هذه الأبيات مراكز تعبيرية مستقلة تستثير مخيلة المتلقى



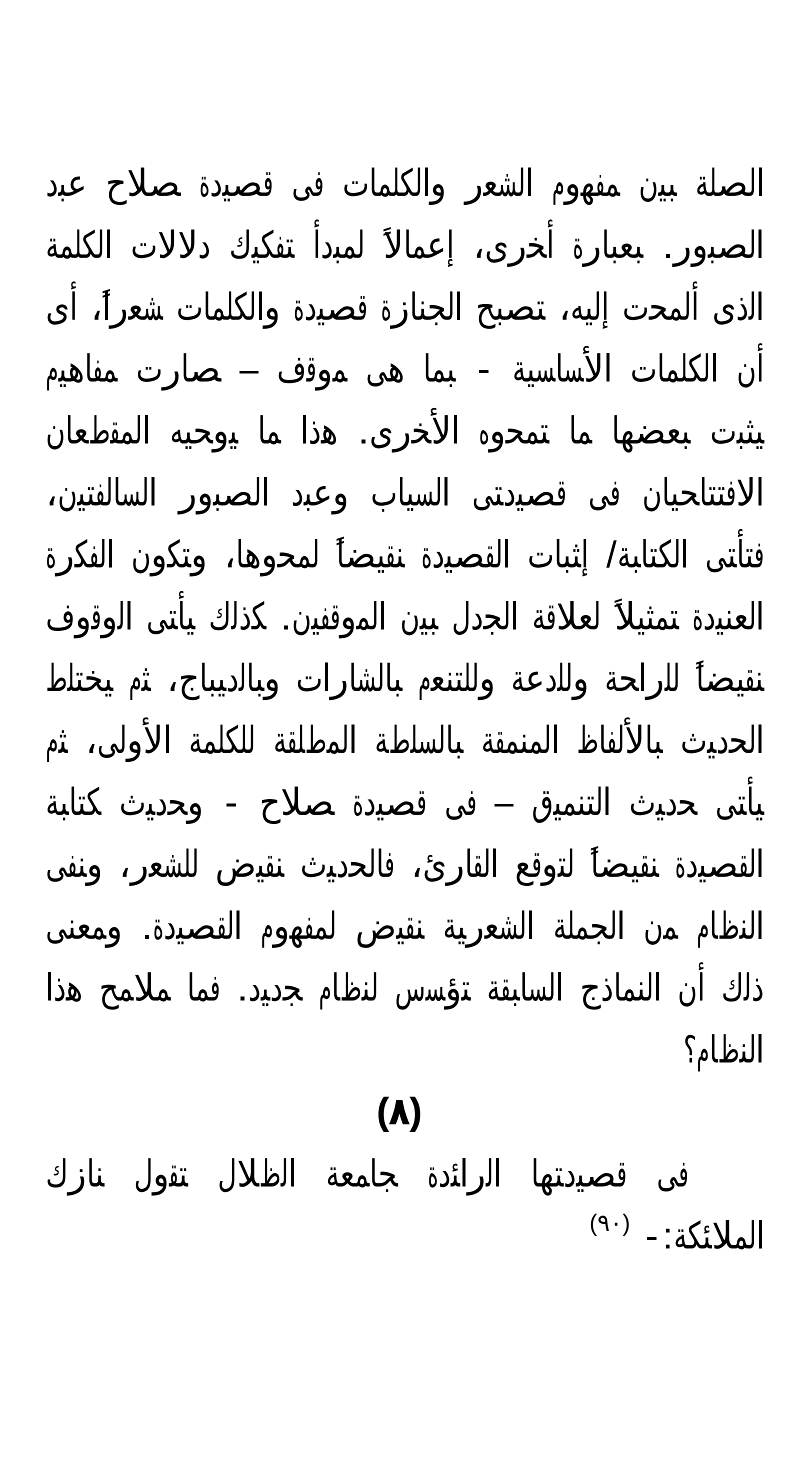
ليملأ فراغاتها بما يعرفه من الواقع عن المجد وعن الإدراك. وبعبارة أخرى كان الشاعر القديم يعتمد فى تعبيره على إبراز كلمات ذات محمول تصويرى كبير. وهى الكلمات التى تستأثر باهتمام القارئ وتتيح له وضعها فى مكانها المتوافق مع خبرته ومع حاجاته الإنسانية الخاصة. وقد كان هذا النهج فى التعبير يضمن حداً أدنى من الاتفاق بين جمهور المتلقين فى تفسير تلك الكلمات البارزة، كما يضمن إتاحة الفرصة للجمهور نفسه ليجد كل قارئ منهم تفسيره الخاص المتوافق مع العقل والواقع المادى.

إذن فالشاعر القديم لم يكن فى حاجة لتفسير المجد أو لتفسير السعى أو لتفسير سواهما من الكلمات ذات الوضع الخاص فى القصيدة، فهى جميعاً كلمات أساسية تعرفها الجماعة ويتفق على موضعها وعلى حدود تفسيراتها الشعراء [٨٩]. ويمكن القول إن هذا النهج من التعامل مع الألفاظ فى بناء القصيدة العربية استمر إلى نهاية النصف الأول من القرن العشرين. لكن الشاعر الحداثى – فى النصف الثانى منه - شعر بعدم قدرته على تحقيق ما يصبو إليه من الوصول إلى حقيقة العالم وإلى إنسانية الإنسان داخل عالمه

المتخم بآلاف الصراعات. وهى صراعات تتجاوز كثيراً المجد المؤثل والسعى والقرى والطرب.. وسائر هذه المفاهيم التى سادت جانب المعنى فى الشعر القديم.

ومن الطبيعى إذن أن تتغير رؤية الشاعر الحداثى لطبيعة الكلمة ولوظيفتها بعدها مفاهيم جامدة، فتخلت الكلمات الأساسية عن معالمها الواضحة واشتبكت حدودها القريبة والبعيدة سواء بسواء، ولم يعد الوصف الخارجى الوسيلة المفضلة فى التعبير عنها. وبدلاً من ذلك لجأ الشاعر إلى تفكيك (معانى) هذه الكلمات، كما عمد إلى إعادة النظر فى كل ما عد شيئاً مؤكداً ثابتاً فى حقيقة هذه الكلمات. ولقد نلحظ فى صنيع الشاعر الحداثى أنه عمد إلى خلط حدود الدلالات المستنتجة من الكلمة الواحدة. بل إنه لم يجد غضاضة فى إبراز التناقض بينها. فهو يثبت شيئاً ثم يعود فينفيه. والحقيقة أن المحو والإثبات أو الإثبات والمحو كليهما صار الوسيلة المفضلة لدى الشاعر الحداثى فى التعامل مع الكلمة المفردة بوصفها مفهوماً دلالياً يعبر عن رؤيا أو أيديولوجيا أو قيمة.

فى ضوء ذلك نستطيع أن نرى بيسر الصلة الموجودة بين مفهوم القصيدة ومفهوم الجنازة فى قصيدة السياب. وكذا



الصلة بين مفهوم الشعر والكلمات فى قصيدة صلاح عبد الصبور. بعبارة أخرى، إعمالاً لمبدأ تفكيك دلالات الكلمة الذى ألمحت إليه، تصبح الجنازة قصيدة والكلمات شعراً، أى أن الكلمات الأساسية - بما هى موقف – صارت مفاهيم يثبت بعضها ما تمحوه الأخرى. هذا ما يوحيه المقطعان الافتتاحيان فى قصيدتى السياب وعبد الصبور السالفتين، فتأتى الكتابة/ إثبات القصيدة نقيضاً لمحوها، وتكون الفكرة العنيدة تمثيلاً لعلاقة الجدل بين الموقفين. كذلك يأتى الوقوف نقيضاً للراحة وللدعة وللتنعم بالشارات وبالديباج، ثم يختلط الحديث بالألفاظ المنمقة بالسلطة المطلقة للكلمة الأولى، ثم يأتى حديث التنميق – فى قصيدة صلاح - وحديث كتابة القصيدة نقيضاً لتوقع القارئ، فالحديث نقيض للشعر، ونفى النظام من الجملة الشعرية نقيض لمفهوم القصيدة. ومعنى ذلك أن النماذج السابقة تؤسس لنظام جديد. فما ملامح هذا النظام؟

(٨)

فى قصيدتها الرائدة جامعة الظلال تقول نازك الملائكة:- (٩٠)

أخيراُ لمست الحياه

وأدركت ما هى، أى فراغ ثقيل.

أخيراً تبينت سر الفقاقيع واخيبتاه

وأدركت أنى أضعت زمانا طويل.

ألم الظلال وأخبط فى عتمة المستحيل.

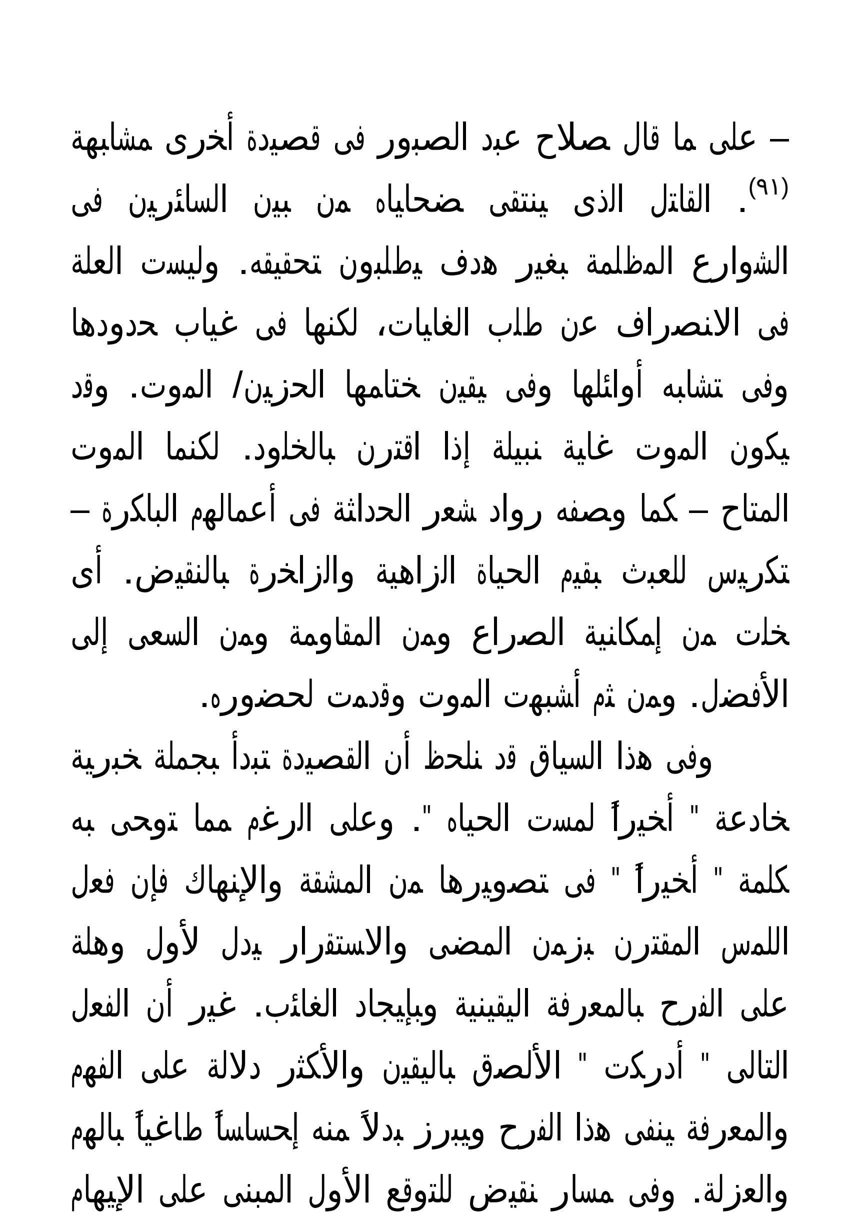
ألِمٍ الظلال ولا شئ غير الظلال.

ومرت على الليال.

وها أنا أدرك أنى لمست الحياه

وإن كنت أصرخ واخيبتاه

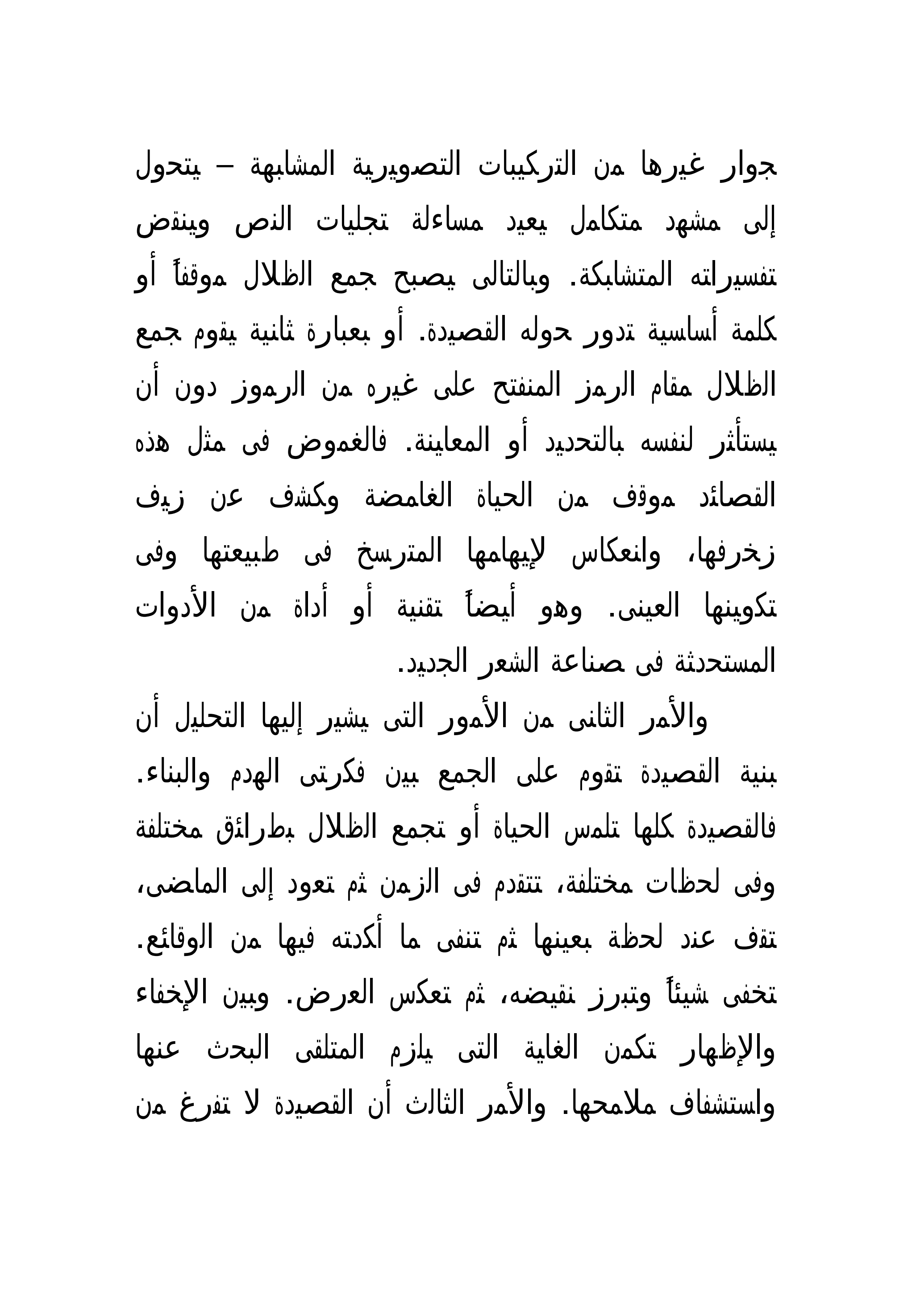
تشير القصيدة إلى إحساس شديد بوطأة حياة تفقد رونقها حين يفقد الإنسان حكمتها. ومن ثم يصبح ذلك الإنسان كجامع الظلال، أو كحاطب الليل الذى يتبين فى الصباح أن ما قضى الليل فى جمعه لا يفى بحاجته. فتصير الحياة على هذا النحو من الأفعال الجامدة نوعاً من عبث لا يحقق شيئاً سوى معايشة الملال والضجر ريثما تأخذنا القبور بأذرعها الباردة على ما تقول الشاعرة. والحياة من هذا الوجه تشبة الموت أو هى قسيمه المختفى وراء ظلال غامضة من الحركات الجامدة. والوحدة القاهرة قاتله المأجور


– على ما قال صلاح عبد الصبور فى قصيدة أخرى مشابهة[٩١]. القاتل الذى ينتقى ضحاياه من بين السائرين فى الشوارع المظلمة بغير هدف يطلبون تحقيقه. وليست العلة فى الانصراف عن طلب الغايات، لكنها فى غياب حدودها وفى تشابه أوائلها وفى يقين ختامها الحزين/ الموت. وقد يكون الموت غاية نبيلة إذا اقترن بالخلود. لكنما الموت المتاح – كما وصفه رواد شعر الحداثة فى أعمالهم الباكرة – تكريس للعبث بقيم الحياة الزاهية والزاخرة بالنقيض. أى خلت من إمكانية الصراع ومن المقاومة ومن السعى إلى الأفضل. ومن ثم أشبهت الموت وقدمت لحضوره.

وفى هذا السياق قد نلحظ أن القصيدة تبدأ بجملة خبرية خادعة " أخيراً لمست الحياه ". وعلى الرغم مما توحى به كلمة " أخيراً " فى تصويرها من المشقة والإنهاك فإن فعل اللمس المقترن بزمن المضى والاستقرار يدل لأول وهلة على الفرح بالمعرفة اليقينية وبإيجاد الغائب. غير أن الفعل التالى " أدركت " الألصق باليقين والأكثر دلالة على الفهم والمعرفة ينفى هذا الفرح ويبرز بدلاً منه إحساساً طاغياً بالهم والعزلة. وفى مسار نقيض للتوقع الأول المبنى على الإيهام

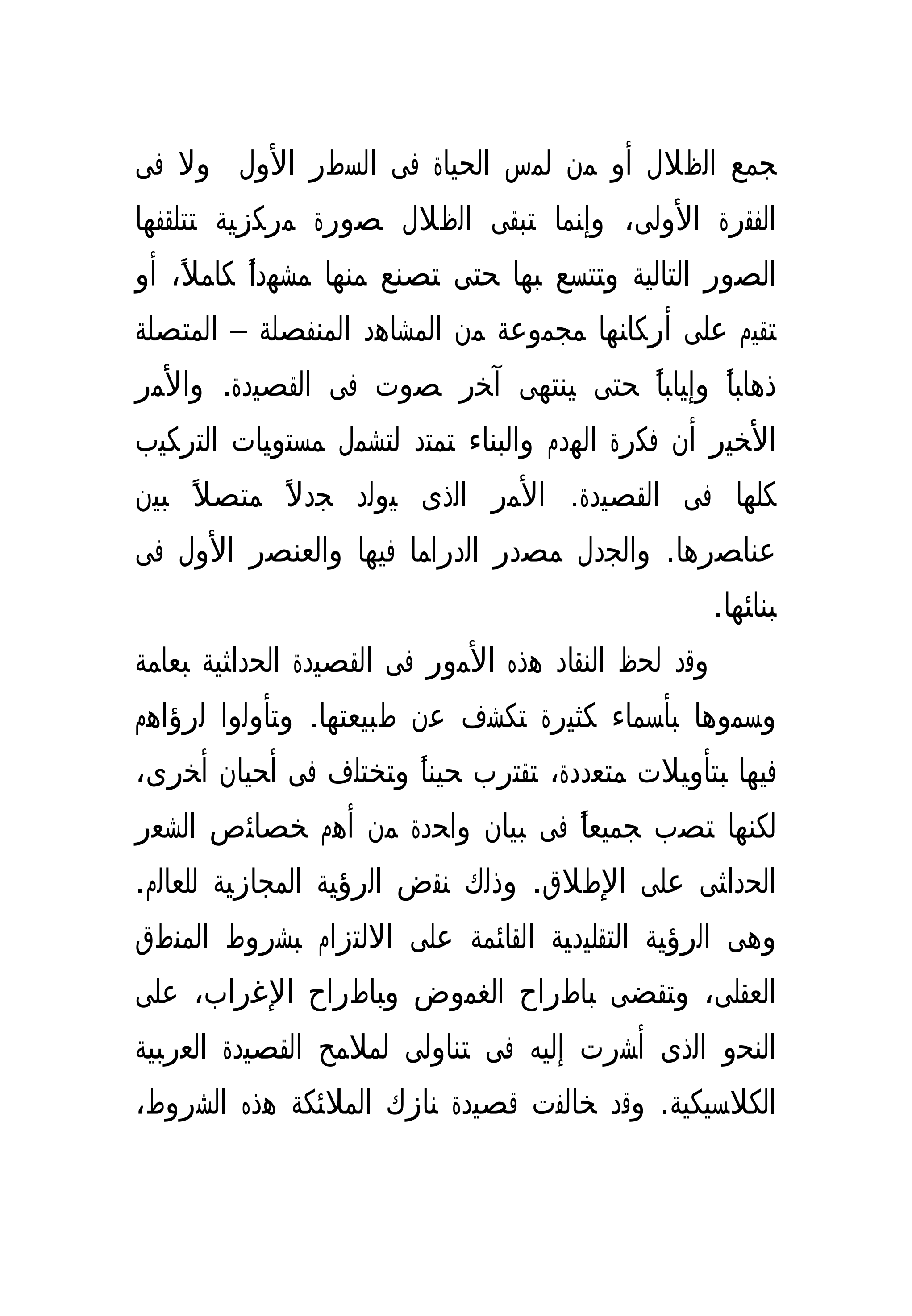
بالفرح تستعيد القصيدة لحظات ماضية قاسية يميزها الغموض. وهى لحظات سمتها الشاعرة باسم الظلال. ثم تمعن القصيدة فى استعادة لحظات مشابهة تفسر الظلال أو تومى لطبيعتها الجافة، فهى زمان بطئ، شديد السواد. والنور فيه نذير بالشر/ الذئاب، ووعد كاذب بالحركة. والظلال أيضاً كما تقول عاصفة تمحو آثار سعينا للمعرفة، وتكرس للوهم والجهل والعزلة. ويتخلل هذه اللحظات إدراك عجيب بانتمائه إلى الحاضر، لكنه لا يفلح فى إزالة آثار العزلة. فالإدراك يعود إلى الماضى ويتماهى مع ظلاله فى التخطيط الوهمى العبثى فوق صفحة الماء، كما يتماهى معه فى أصداء أغان فظة لا ترطب الشفاه.

والتحليل السابق يشير إلى أمور : أولاً العنوان فى تصدير النص (جامعة الظلال) فعلى الرغم من استثارته للتراكيب الرومانسية الضالعة فى الإيهام بالمواقف دون تحديد أو تفسير إلا أنه يضيف شيئاً جديداً إلى الإيهام، وذلك هو الغموض، حيث تشتبك الظلال فى علاقة جدلية مع لمس الحياة ومع إدراكها المتبدد. ومن ثم يتحول جمع الظلال من مجرد كونه صورة بلاغية معلقة فى فضاء النص – إلى



جوار غيرها من التركيبات التصويرية المشابهة – يتحول إلى مشهد متكامل يعيد مساءلة تجليات النص وينقض تفسيراته المتشابكة. وبالتالى يصبح جمع الظلال موقفاً أو كلمة أساسية تدور حوله القصيدة. أو بعبارة ثانية يقوم جمع الظلال مقام الرمز المنفتح على غيره من الرموز دون أن يستأثر لنفسه بالتحديد أو المعاينة. فالغموض فى مثل هذه القصائد موقف من الحياة الغامضة وكشف عن زيف زخرفها، وانعكاس لإيهامها المترسخ فى طبيعتها وفى تكوينها العينى. وهو أيضاً تقنية أو أداة من الأدوات المستحدثة فى صناعة الشعر الجديد.

والأمر الثانى من الأمور التى يشير إليها التحليل أن بنية القصيدة تقوم على الجمع بين فكرتى الهدم والبناء. فالقصيدة كلها تلمس الحياة أو تجمع الظلال بطرائق مختلفة وفى لحظات مختلفة، تتقدم فى الزمن ثم تعود إلى الماضى، تقف عند لحظة بعينها ثم تنفى ما أكدته فيها من الوقائع. تخفى شيئاً وتبرز نقيضه، ثم تعكس العرض. وبين الإخفاء والإظهار تكمن الغاية التى يلزم المتلقى البحث عنها واستشفاف ملامحها. والأمر الثالث أن القصيدة لا تفرغ من



جمع الظلال أو من لمس الحياة فى السطر الأول ولا فى الفقرة الأولى، وإنما تبقى الظلال صورة مركزية تتلقفها الصور التالية وتتسع بها حتى تصنع منها مشهداً كاملاً، أو تقيم على أركانها مجموعة من المشاهد المنفصلة – المتصلة ذهاباً وإياباً حتى ينتهى آخر صوت فى القصيدة. والأمر الأخير أن فكرة الهدم والبناء تمتد لتشمل مستويات التركيب كلها فى القصيدة. الأمر الذى يولد جدلاً متصلاً بين عناصرها. والجدل مصدر الدراما فيها والعنصر الأول فى بنائها.

وقد لحظ النقاد هذه الأمور فى القصيدة الحداثية بعامة وسموها بأسماء كثيرة تكشف عن طبيعتها. وتأولوا لرؤاهم فيها بتأويلات متعددة، تقترب حيناً وتختلف فى أحيان أخرى، لكنها تصب جميعاً فى بيان واحدة من أهم خصائص الشعر الحداثى على الإطلاق. وذلك نقض الرؤية المجازية للعالم. وهى الرؤية التقليدية القائمة على الالتزام بشروط المنطق العقلى، وتقضى باطراح الغموض وباطراح الإغراب، على النحو الذى أشرت إليه فى تناولى لملامح القصيدة العربية الكلاسيكية. وقد خالفت قصيدة نازك الملائكة هذه الشروط،

كما خالفتها قصائد رواد الحداثة، حيث أقاموا رؤاهم على أصول سردية، تفكك المجاز العقلى وتربطه بواقع غير مثالى. وبالتالى سقط كثير من ثوابت القصيدة التقليدية وفى صدرها وحدة الوزن والقافية من جانب ووحدة البيت من الجانب المقابل. يقول صلاح عبد الصبور فى المقطع الأول من قصيدته رحلة فى الليل. وهو المقطع المعنون بحر الحداد:- (٩٢)

الليلي يا صديقى ينفضنى بلا ضمير

ويطلق الظنون فى فراشى الصغير

ويثقل الفؤاد بالسواد

ورحلة الضياع فى بحر الحداد

فحين يقبل المساء، يقفر الطريق.. والظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق، فض مجلس السمر

" إلى اللقاء " – واتفقنا – " نلتقى مساء غد "

" الرخ مات، فاحترس، الشاه مات ! "

" لم ينجه التدبير، إنى لاعب خطير "

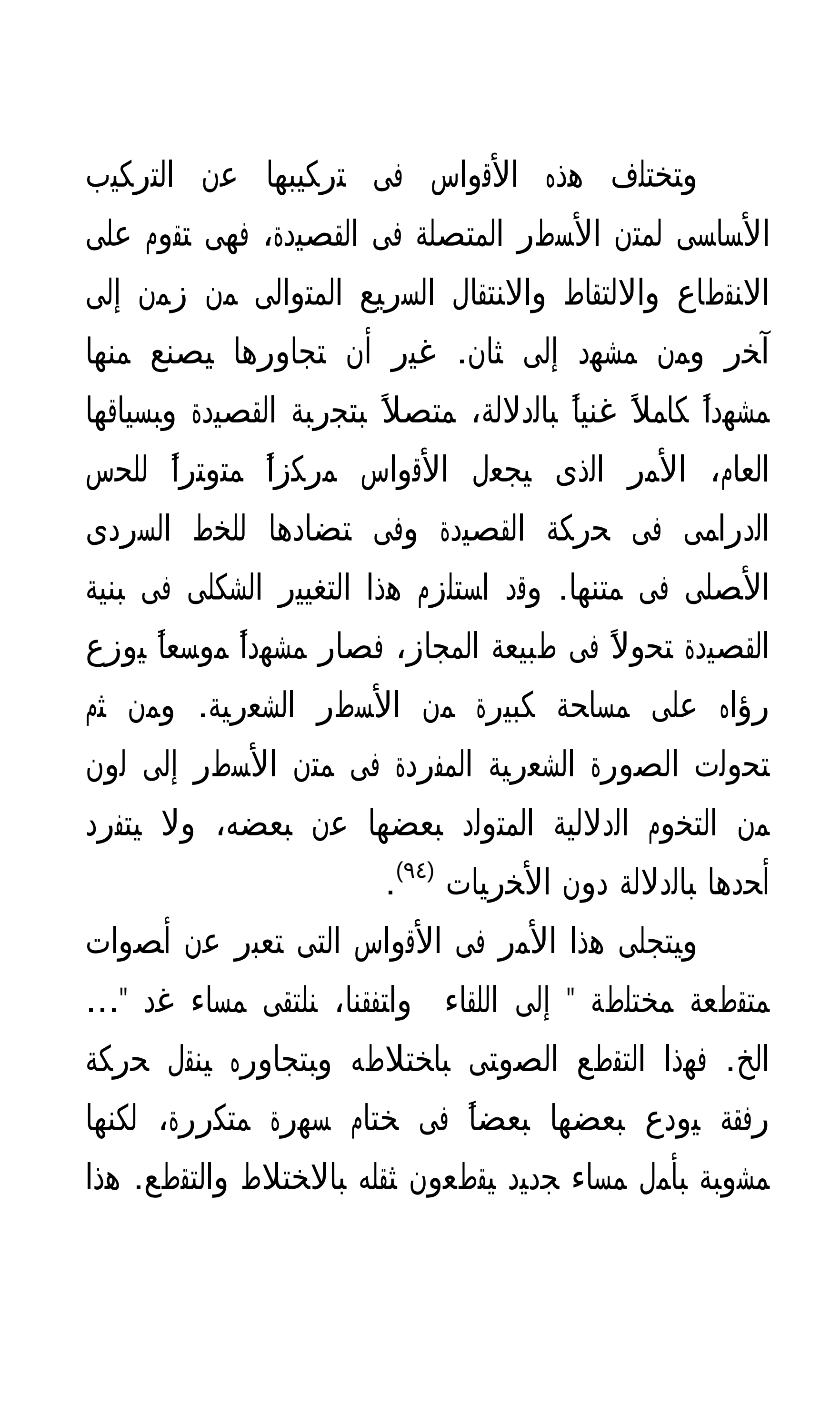
" إلى اللقاء – وافترقنا – نلتقى مساء غد "

ينصرف مفهوم الرحلة فى سياق الشعر إلى رحلة القصيدة الجاهلية حين يفتتح بها الشاعر تجربته ثم يتخلص (بها) إلى غرضه المكنون فى ضميره. ولعلها من المصادفات أن يفتتح عبد الصبور ديوانه الأول بقصيدته التى يتصدر عنوانها مفهوم الرحلة. لكنـه مع ذلك اختلف مع الشاعر الجاهلى حين أضمر الغرض فى الرحلة ذاتها، فلم يفرد له قسماً مخصوصاً من القصيدة. لقد صارت القصيدة كلها رحلة – كما يقول هو – للضياع فى بحر الظلام. وهو التعريف الذى يعود بنا إلى رؤيته الأولى للتجربة الشعرية أو القصيدة، فهى رحلة يتعرى فيها الإنسان من زخرفه ويواجه مخاوفه وحيداً (غريباً) بغير مجلس سمر.

وعلى الرغم من ارتباط الأسطر المتوالية – سطرين سطرين أو ثلاثة – بقافية واحدة فإن القافية فقدت مركزها فى هذا البناء الجديد، فلم تعد علامة على وحدة البيت ولم تعد مركز تجميع موسيقى ينتهى إليه قرار الأبيات. وصار وجودها أقرب إلى العلاقة الشكلية التى تحافظ على نسب يعود إلى القصيدة الكلاسيكية. وقد صحب هذا التحول فى مركزية القافية تحول آخر شكلى فى نظام البيت، فحل السطر

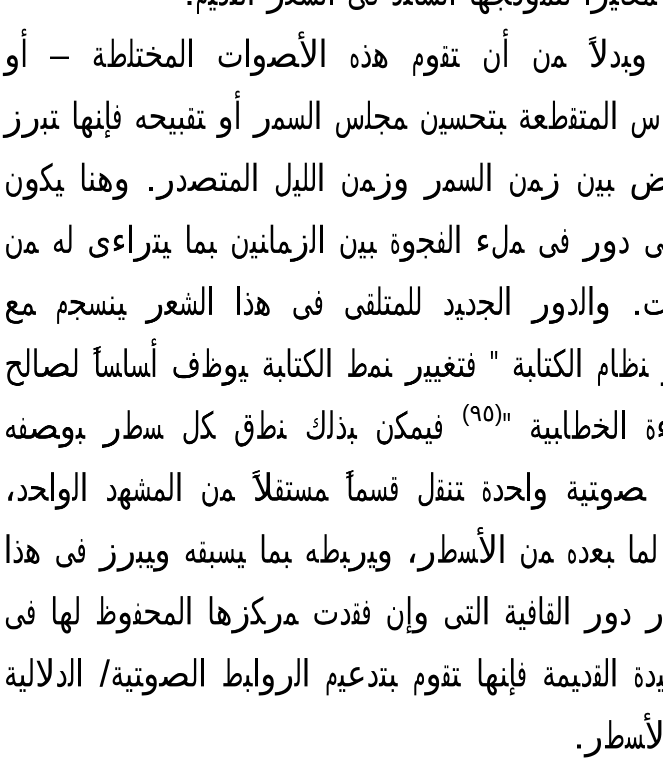
الشعرى محل البيت ذى الشطرين، وحلت الدفقة الشعرية التى تربط مجموعة الأسطر محل البيت المنغلق على نفسه المكتفى بمعناه [٩٣]. وإذا كان الرومانسيون العرب قد سبقوا إلى وحدة الغرض أو وحدة الموضوع فإن شعراء الحداثة خطوا بهذه الوحدة خطوة أوسع حيث صارت القصيدة جماع تجارب شتى تقبل التفسير المتعدد للموضوع الواحد.

وفى هذا السياق نستطيع أن نرى كيف يختلط الإحساس بالعزلة الذى تنبئ عنه رحلة فى الليل – يختلط بما يثيره النداء فى صدر القصيدة (يا صديقتى). وهو النداء الذى تكرر فى المقاطع التالية دالاً على إحساس آخر يمكن تفسيره بالبكاء على انقطاع الصلة بالحبيبة الراحلة، الحبيبة التى لا تشارك فى رحلة الليل. كذلك يمكن صرف تجربة القصيدة كلها إلى إنسان العصر الذى يشعر بانقطاع الصلات الحية بينه وبين رفاقه وإن أنبأت المظاهر الشكلية بغير ذلك. كذلك تنبئ الأقواس المعترضة فى متن القصيدة عن تعدد الأصوات. وهو مظهر لتعدد التجارب فيها. وكلاهما علامة من علامات الصراع الدرامى المستحدث فى قصيدة الحداثة.



وتختلف هذه الأقواس فى تركيبها عن التركيب الأساسى لمتن الأسطر المتصلة فى القصيدة، فهى تقوم على الانقطاع والالتقاط والانتقال السريع المتوالى من زمن إلى آخر ومن مشهد إلى ثان. غير أن تجاورها يصنع منها مشهداً كاملاً غنياً بالدلالة، متصلاً بتجربة القصيدة وبسياقها العام، الأمر الذى يجعل الأقواس مركزاً متوتراً للحس الدرامى فى حركة القصيدة وفى تضادها للخط السردى الأصلى فى متنها. وقد استلزم هذا التغيير الشكلى فى بنية القصيدة تحولاً فى طبيعة المجاز، فصار مشهداً موسعاً يوزع رؤاه على مساحة كبيرة من الأسطر الشعرية. ومن ثم تحولت الصورة الشعرية المفردة فى متن الأسطر إلى لون من التخوم الدلالية المتولد بعضها عن بعضه، ولا يتفرد أحدها بالدلالة دون الأخريات [٩٤].

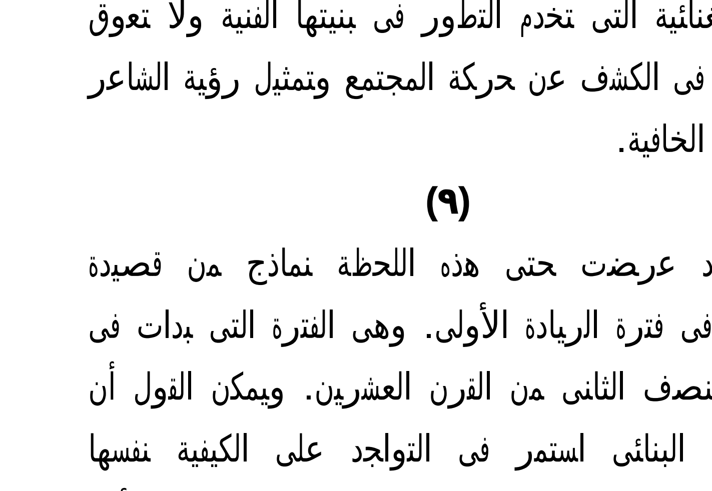
ويتجلى هذا الأمر فى الأقواس التى تعبر عن أصوات متقطعة مختلطة " إلى اللقاء واتفقنا، نلتقى مساء غد "... الخ. فهذا التقطع الصوتى باختلاطه وبتجاوره ينقل حركة رفقة يودع بعضها بعضاً فى ختام سهرة متكررة، لكنها مشوبة بأمل مساء جديد يقطعون ثقله بالاختلاط والتقطع. هذا



على الرغم من عدم وجود مجاز واضح فيها من قبيل التشبيه أو الاستعارة. الأمر الذى يعنى أن أبعاد فكرة التصوير بدورها فى هذه القصيدة وفى شعر الحداثة بعامة اتخذت نمطاً مغايراً لنموذجها السائد فى الشعر القديم.

وبدلاً من أن تقوم هذه الأصوات المختلطة – أو الأقواس المتقطعة بتحسين مجالس السمر أو تقبيحه فإنها تبرز التناقض بين زمن السمر وزمن الليل المتصدر. وهنا يكون للمتلقى دور فى ملء الفجوة بين الزمانين بما يتراءى له من دلالات. والدور الجديد للمتلقى فى هذا الشعر ينسجم مع تغيير نظام الكتابة " فتغيير نمط الكتابة يوظف أساساً لصالح القراءة الخطابية "[٩٥] فيمكن بذلك نطق كل سطر بوصفه وحدة صوتية واحدة تنقل قسماً مستقلاً من المشهد الواحد، يمهد لما بعده من الأسطر، ويربطه بما يسبقه ويبرز فى هذا الإطار دور القافية التى وإن فقدت مركزها المحفوظ لها فى القصيدة القديمة فإنها تقوم بتدعيم الروابط الصوتية/ الدلالية بين الأسطر.

وعلى ذلك يمكن القول إن النمط الخطابى فى الكتابة والتدعيم الصوتى لنظام القافية إلى جانب نظام التفعيلة، هو الأثر الغنائى الباقى من البناء القديم فى القصيدة الحداثية. لكنها الغنائية التى تخدم التطور فى بنيتها الفنية ولا تعوق وظيفتها فى الكشف عن حركة المجتمع وتمثيل رؤية الشاعر لأبعادها الخافية.



(٩)

لقد عرضت حتى هذه اللحظة نماذج من قصيدة الحداثة فى فترة الريادة الأولى. وهى الفترة التى بدات فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين. ويمكن القول أن نموذجها البنائى استمر فى التواجد على الكيفية نفسها بتغييرات طفيفة إلى نهاية عقد الستينات. وإذا كان الأمر كذلك فإن غموض هذه النماذج – أو على نحو أدق هذا النموذج من بناء قصيدة الحداثة يتلخص فى الإشارة إلى بعض الأساطير القديمة أو الشخصيات التاريخية المقترنة بموقف خاص من المجتمع. ومن البدهى أن حل عقدة هذا الغموض لا يحتاج إلا إلى لون من مثاقفة القارئ. وهى مثاقفة من اليسير تحقيقها بتربية الذائقة المحدثة على مثالها،

أعنى توجيه الاهتمام إلى التعريف بهذه الأساطير وبالشخصيات التاريخية المشار إليها فى متن هذه القصائد. وهى مهمة لن يقوم بها الشعر المعاصر، وإنما قد تقوم بها مناهج التعليم فى بلادنا أو المؤسسات الثقافية. وللحق فإن المكتبة العربية عامرة بالمراجع وبالكتب المعنية بهذا الشأن. يبقى إذن أن القارئ المعاصر عليه بذل جهد ضئيل فى الاتصال بهذه المكتبة العامرة. وهى مهمة لا تخص الشعر الحداثى وحده وإنما تشمل كل مظاهر الحياة العربية المعاصرة. ولا حاجة بنا إلى التأكيد على وجود فجوة بين المتلقى المعاصر ومصادر الثقافة، فالقضية إذن عامة ولا نستطيع قصرها على الشعر. ومن ثم لا نستطيع من هذه الوجهة إتهام شعر الحداثة بالغموض ما دام متلقيه محجم عن المعرفة.

غير أننا لابد أن نعترف – فيما يخص الشعر وحده – أن البناء الفنى للقصيدة الحديثة اختلف عن النموذج التقليدى للقصيدة العربية. وأن هذا الاختلاف يتجاوز مسألة الانتقال من نظام الشطرين إلى التفعيلة. فالاعتقاد بأن مشكلة قصيدة الحداثة تقتصر على هذا التغير الشكلى من نظام إلى نظام

يعد إخلالاً شديداً بما يجب مراعاته فى مناقشة القضية. ولقد حاولت الإشارة إلى بعض ذلك بالالحاح على فكرة انتقال الخيال من المحاكاة إلى المشهدية. على أن نفهم من المشهدية أكثر كثيراً مما يراد فى اصطلاح شائع هو الصورة الكلية. وذكرت فى سياق هذا اقتران فكرة المعنى بالتحول الموازى من الوصف الأحادى الدلالة إلى الوصف ذى الدلالات المتنوعة، ومن التسجيل محفوظ السمات إلى الكشف عن الخواص ذات التوتر النوعى. والأمر بطبيعته أصاب اللغة المستخدمة فى التعبير، فتحول اللفظ من مفهوم جامد ذى مرجع معجمى مشترك إلى مفهوم متغير، يتأسس معناه المستحدث وفق سياق القصيدة النامى. ومثلت لذلك بالظلال المشار إليها فى قصيدة نازك الملائكة، كما أشرت إليها فى مفهوم القصيدة الذى يختلط بمفهوم الجنازة لدى السياب. ثم جمعت ذلك كله فى نموذج قصيدة صلاح عبد الصبور بحر الحداد. وركزت التحليل على صلة القصيدة المعاصرة بمفهوم الرحلة بكل ما فى هذه الفكرة من ظلال متشابكة بعضها يشير إلى الحياة، وبعضها يشير إلى تجربة الشاعر المعاصر نفسه فى إنشاء قصيدته.

وكما هو متوقع فإن موقف الشاعر الحداثى من تجربة سلفه فى الخمسينات والستينات اتخذت مناحى أخرى، أثرت بدورها على بناء القصيدة. وبالتالى ظهرت أسباب أخرى أو قل أشكال أخرى للغموض. وهذا بدوره يفرض علينا التوقف أمام نماذجها للتعرف على خصائصها الفنية وعلى الحاجات الثقافية التى يحتاجها القارئ فى مواجهة نماذجها المتنوعة. كذلك سأخصص الجزء التالى من البحث للتعرف على رحلة الشاعر الحداثى فى الربع الأخير من القرن العشرين. وأنا أقصد بذلك مواجهة مصادر الغموض فيها وتقديم العون المخاص لكل من يعنيه أمر تعرفها. وأنا على يقين بأن أحساسنا بالغموض سيزول تماماً بعد مثل هذه القراءة. لكننى لا أضمن أن يكون هذا التعرف سبباً فى تعاطف القارئ المعاصر مع نماذجها الفنية والسبب فى هذا يعود إلى ذائقته الخاصة. وقد أسارع إلى القول إن إحساسنا بالنفور من قصيدة الحداثة لا ينشأ فحسب عن غموضها وإنما يعود إلى رفضنا التخلى عن تقاليد راسخة خوفاً على إحساسنا بالأمان. وهو خوف غير صحيح إذا كان الأمن المقصود مبعثه



الرضى بالمتاح والركون إلى المعروف دون النظر إلى حاجاتنا الحقيقية فى مجتمع متغير.

الفصل الثانى

التشكيل اللغوى

وبناء القصيدة الحديثة

التشكيل اللغوى وبناء القصيدة الحديث

(١)

لم تكد رحلة شعر الحداثة تصل إلى الستينيات من القرن العشرين حتى أصبحت لغته أبرز مظاهر تحولاته، فهى لغة مكتنزة بالدلالات، ثرية بالوقائع. هذا على الرغم من تمايز الشعراء فى لغاتهم وانقسامهم إلى تيارات متباينة. ولقد غدا الشاعر فى هذه النصوص صوتاً للمجتمع، لا بوصفه صوتاً خارجياً يصف الآلام ويكرس الحزن فى صورة ذهنية تتأسس على مشابهة الواقع، وإنما بوصفه صوت المجتمع الناقد، صوته التنبئ الذى يخترق حجب الزمن الكثيفة، ليكشف عن المستقبل الآتى، وتحليل عناصر اللغة هو مصدر الذى يعتمد عليه الشاعر فى هذه الاختراق، يقول أمل دنقل فى قصيدته حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى ؛ وهى قصيدته المؤرخة فى مارس ١٩٦٣، من ديوانه الثانى "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، وهو الديوان الذى اعتبر استشرافا مبكراً لنكسة يونيو ١٩٦٧[1] :

خرجت فى الصباح.. لم أحمل سوى سجائرى

دسستها فى جيب _ سترتى الرمادية
فهى الوحيدة التى تمنحنى الحب.. بلا مقابل !

رؤيا :
(ويكون عام.. فيه تحترق السنابل والضروع
تنمو حوافرنا _ مع اللعنات _ من ظمأ وجوع
يتزاحف الأطفال فى لعق الثرى !
ينمو صديد الصمغ فى الأفواه،
فى هدب العيون.. فلا ترى !
تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصر !
ويموت ثدى الأم.. تنهض فى الكرى
تطهو على نيرانها _ الطفل الرضيع !!)

حاذيت خطو ا ، لا أمامه.. ولاخلفه
عرفت أن كلمتى أتفه..
من أن تنال سيفه أو ذهبه
(حين رأت عيناى ما تحت الثياب : لم يعد يثيرنى !)
قلبت. حيناً _ وجه العملة

حتى إذا ما انقضت المهلة
ألقيتها فى البئر.. دون جلبة !

وهكذا.. فقدت حتى حلمه وغضبه
(عيناك : لحظتها شروق
أرشف قهونى الصباحية من بنهما المحروق
وأقرأ الطالع !
وفى سكون المغرب الوادع
عيناك، يا حبيبتى، شجيرتا برقوق
تجلس فى ظلهما الشمس، وترفو ثوبها المفتوق
عن فخذها الناصع !)

.. وستهبطين على الجموع
وترفرفين.. فلا تراك عيونهم.. خلف الدموع
تتوقفين على السيوف الواقفة
تتسمعين الهمهمات الواجفة
وسترحلين بلا رجوع !
... ...

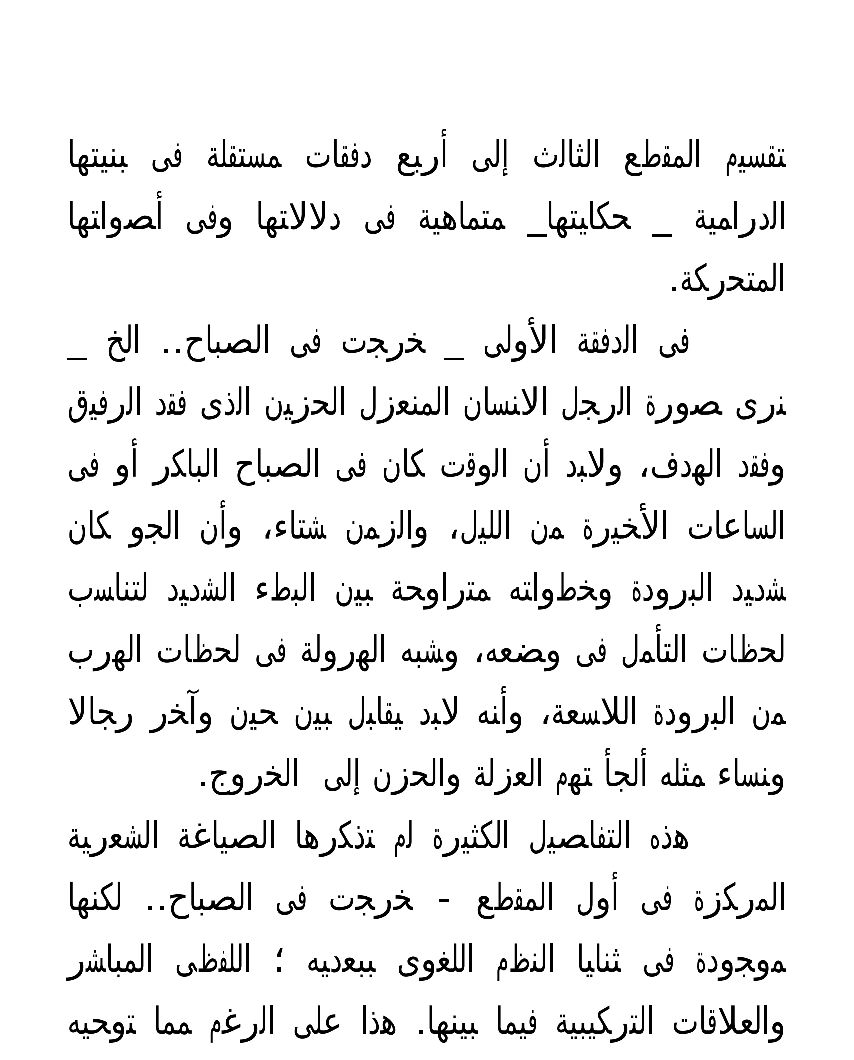
ويكون جوع !

ويكون جوع !

مارس ١٩٦٧

يبنى أمل دنقل قصيدته على أربعة مقاطع، وقد صار تعدد المقاطع فى القصيدة الجديدة سمتاً أساسياً يزاوج فيها بين خطين دراميين، يرصد فى أحدهما رؤيا إنسان المدينة للعزلة وللقهر _ وقد صارت المدينة قسيماً أساسياً لموضوعات الشعراء _ ويرصد فى الثانى العلاقة بين صوت أبى موسى وصوت آخر متعدد الأصول، يعود إلى عمرو بن العاص نقيض ابى موسى، ويعود إلى الصوت الرسمى القاهر المتجبر، كما يعود إلى الإنسان المطلق، الانسان الذى صار وجهاً للمدينة مطبوعاً بتوجسها،مكرساً لعزلتها ولقهرها.

ومع وضوح الخطين الدراميين فى القصيدة تكتسب تعقيداً إضافياً من حركة التبادل المستمرة ومن التماهى بين صوتيهما، ومن استقلال كل دفقة شعرية من دفقات أسطرها المتعددة داخل المقطع الواحد بما يشبه الحكاية. وهكذا يمكن



تقسيم المقطع الثالث إلى أربع دفقات مستقلة فى بنيتها الدرامية _ حكايتها_ متماهية فى دلالاتها وفى أصواتها المتحركة.

فى الدفقة الأولى _ خرجت فى الصباح.. الخ _ نرى صورة الرجل الانسان المنعزل الحزين الذى فقد الرفيق وفقد الهدف، ولابد أن الوقت كان فى الصباح الباكر أو فى الساعات الأخيرة من الليل، والزمن شتاء، وأن الجو كان شديد البرودة وخطواته متراوحة بين البطء الشديد لتناسب لحظات التأمل فى وضعه، وشبه الهرولة فى لحظات الهرب من البرودة اللاسعة، وأنه لابد يقابل بين حين وآخر رجالا ونساء مثله ألجأ تهم العزلة والحزن إلى الخروج.

هذه التفاصيل الكثيرة لم تذكرها الصياغة الشعرية المركزة فى أول المقطع - خرجت فى الصباح.. لكنها موجودة فى ثنايا النظم اللغوى ببعديه ؛ اللفظى المباشر والعلاقات التركيبية فيما بينها. هذا على الرغم مما توحيه الألفاظ من شفافية خادعة فى دلالاتها. ويمثل عنصر الانتقاء المصدر الأساسى فى تركيب التصوير فى هذه الصياغة مع وجود انتقالات وفجوات دلالية فى الفضاء الشعرى يملؤها

التأويل الذى يستمد من شفافية الألفاظ اتساعه ومرونته، فالسترة الرمادية تتآزر فى إيحائها مع الصباح الذى يستدعى بدوره الصفة (باكر) فى فراغ النقاط الطباعى/ الدلالالى، وكذلك فعل الدس مع عمق الحبيب مع الحب الممنوع المعلق فى فضاء النقاط الطباعية الفاصلة.. بلا مقابل.

وتشكل هذه التفاصيل مع الدفقة الشعرية التالية فى قوله حاذيت خطو ا .. الخ إطاراً زمانيا ومكانيا محيطاً بالدفقة الوسيطة بينهما (الرؤيا) وهى الرؤية الحادة فى إشاراتها (ويكون عام.. فيه تحترق السنابل والضروع.. تتساقط الأقراط من آذان عذروات مصر !.. تطهو _ على نيرانها _ الطفل الرضيع. ما يرتفع بها إلى درجة النبوءة عند إدخالها فى سياق الأحداث الواقعية خارج النص _ الصراع العربى الأسرائيلى _ ويكون السؤال : لماذا يرى الشاعر الواقع مأساويا إلى هذا الحد؟

المعرفة بحدود االصراع العربى الاسرائيلى الذى صاحب مولد الثورة الشعرية الحديثة مبرر لا تكفى لأن تكون مبرراً لإجابة التساؤل المقدم، لكن النص يحمل فى دفقاته الشعرية وفى إشاراته علامات للإيجابة غير المباشرة

الحادة فى نقضها للواقع العربى، مما يستوجب معاودة قراءة ومعاودة ربط اللاحق بالسابق.

وهنا نلحظ أن النص يقدم صورة متدنية للحالة الانسانية فى المجتمع، فيها الانقسام الطبقى الحاد بين صاحب السيارة والضحية، وفيها السلبية المفروضة على الشاهد الوحيد، هذا الذى يضطر إلى الخروج وحيداً فى الصباح الباكر لا يحمل من حطام الدنيا سوى سيجارته، وفيها الوعى الحاد بالخديعة فى حديث أبى موسى، وفيها التماهى بين هذه الأصوات كلها. ولابد إذن والحالة هكذا أن ينهار الاطار الخارجى للمجتمع بعد انهيار عناصره الداخلية وتفسخ مقومات بنائه.

وكما فى الدفقة الشعرية الأولى من المقطع الثالث _ خرجت فى الصباح.. تعتمد القصيدة كلها على شفافية الألفاظ وعلى تعدد علاقاتها التركيبية، وعلى لطف إشاراتها الدلالية مع النزول بالصورة البلاغية إلى أدنى درجاتها الصياغية فلا نجد إلا مجموعة من الكتابات المتآزرة فى مصادرها الموزعة مكانيا على كامل الفضاء التركيبى للنص، وقد نقابل أحيانا بعض التشبيهات أو المجازات المرسلة.

أما الاستعارات التى تمثل أبرز مظاهر الاختراق اللغوى المادى الواقع بما يجعلها نقاطا مضيئة لافتة فى التركيب، فلا نصادفها إلا فى أحيان قليلة على مرات متباعدة فى هذه النصوص، بما يبهط بدرجة الحسية فى القصيدة إلى أدنى درجاتها الظاهرة.

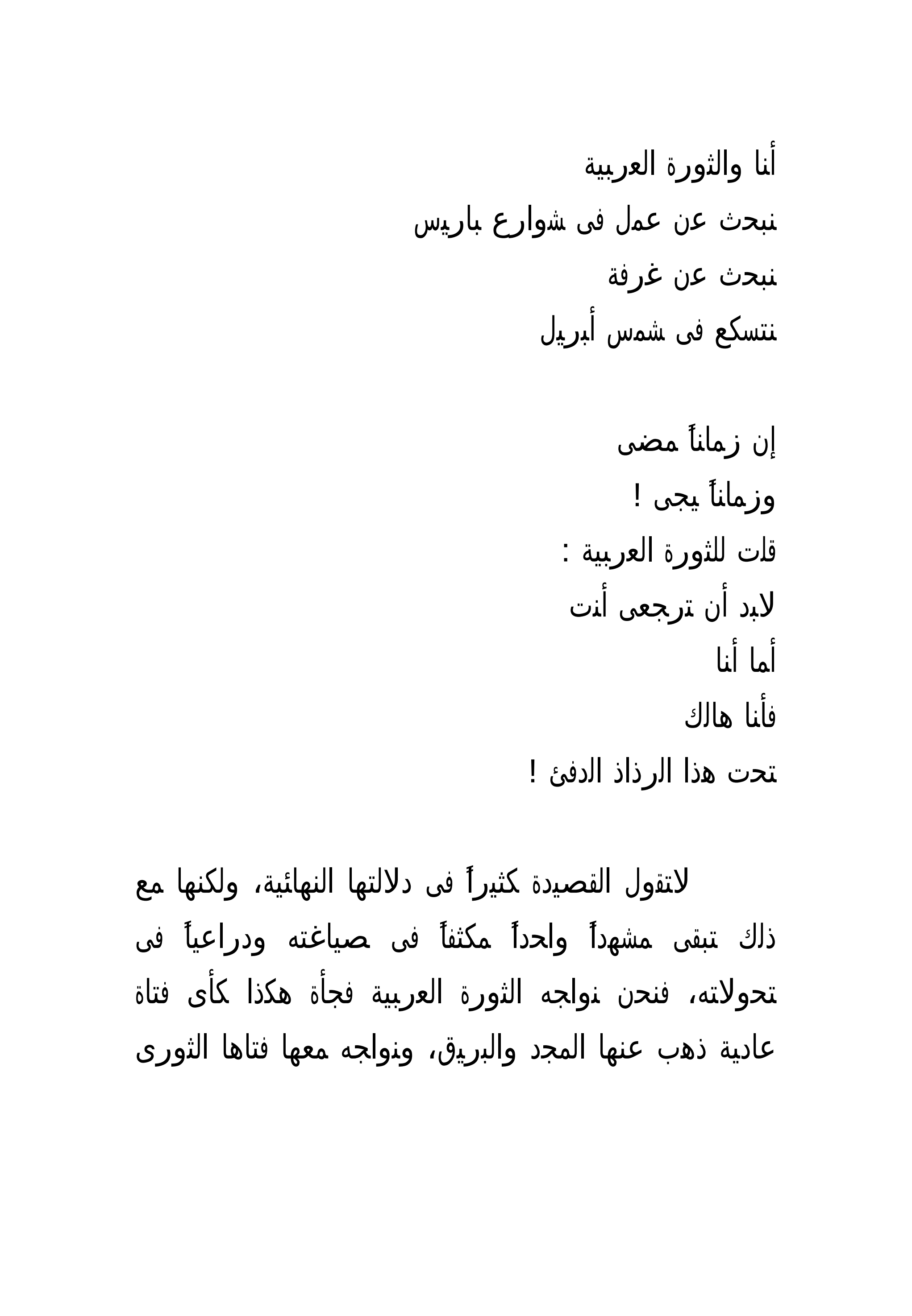
أما ما يوحيه التصوير من حسيه التفاصيل فمصدره الحركة الدرامية المتوترة فيها، هذه التفاصيل التى تنتقل بالمشهد من حركة إلى حركة فى سرعة وفى تعديل باهر مستمر لمساراتها. لكن من المؤكد أن درجة الحسية الدرامية، بحسب ميل أسلوب الشاعر نفسه إلى التعبيريه أو التجريبية فى بناء رؤياه الشعرية، وبحسب درجة التعقيد الصياغى فى هذه البنية مما ينعكس على درجة شفافية اللغة وعلى اتساع أو تضيق الفضاء الدلالى للفظ الواحد.

وفى تقديرى إن التحولات السياسية والاجتماعية المتوالية طيلة عقدى الخمسينات والستينيات هى المسؤولة عن ميل الشعراء فى عقد الستينيات إلى أسلوب الرؤيا فى صياغة القصيدة المعاصرة، أى الميل إلى تخفيف درجة التعقيد التركيبى وزيادةالتشتت النحوى مما أدى إلى زيادة

درجة الخطابية على نحو ما يظهر فى أسلوب أمل دنقل وأحمد حجازى ومحمود درويش.

ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى اختلاف مفهوم الثورة وإلى تغيير منظورها المحرك ما بين الخمسينيات والستينيات. فثورة الشاعر الأولى كانت موجهة إلى مناصرة قضايا التحرر السياسى والاجتماعى مما أدى إلى تركيز الرعيل الأول على مفهوم الشاعر الانسان فى علاقته بالشعر، فتعددت تجاربهم التى تستكشف مفهوم القصيدة فى إطار تكريس التحولات الاجتماعية المصاحبة، حيث تنتهى إلى الارتفاع بقيمة الانسان المتحرر، والإنسان الذى يملك إرادته وخبزه.

أما التعديل التالى لمفهوم الثورة فى الستينيات فقد ارتبط بتفريغها من معناها الثورى التحررى وبالتركيز على الارتفاع بالقيمة الانسانية المطلقة للشاعر مما ساعد على تماهى صوته فى الأصوات الدرامية الأخرى داخل القصيدة. يقول حجازى فى واحدة من أكثر قصائده كثافة وصفاء (بطالة) يقول[٢] :



أنا والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس
نبحث عن غرفة
نتسكع فى شمس أبريل

إن زماناً مضى
وزماناً يجى !
قلت للثورة العربية :
لابد أن ترجعى أنت
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفئ !

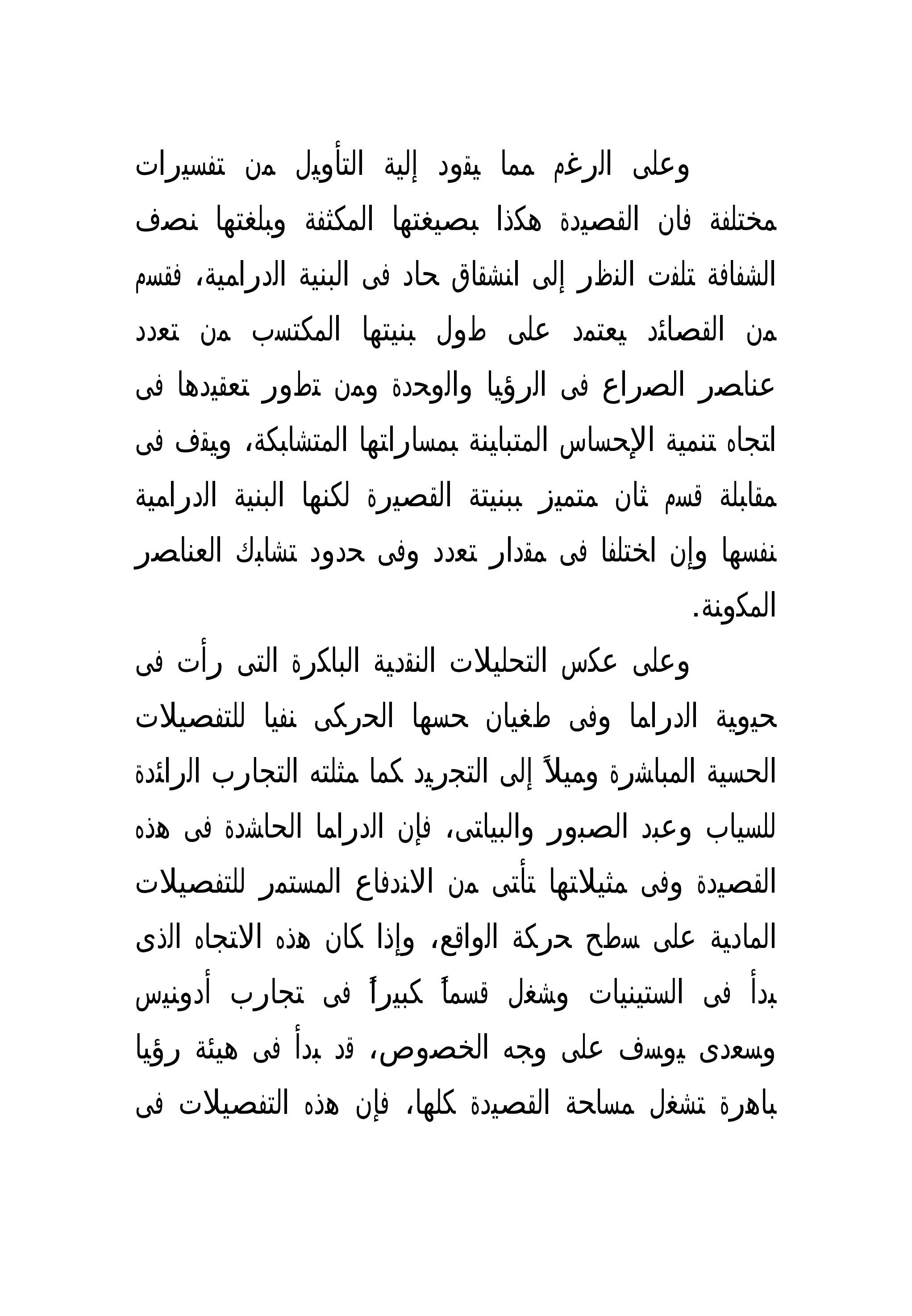
لاتقول القصيدة كثيراً فى دلالتها النهائية، ولكنها مع ذلك تبقى مشهداً واحداً مكثفاً فى صياغته ودراعياً فى تحولاته، فنحن نواجه الثورة العربية فجأة هكذا كأى فتاة عادية ذهب عنها المجد والبريق، ونواجه معها فتاها الثورى

الذى تخلى بدوره عن حلم البطولة، وهو موقف نقيض تماماً لموقف الشاعر فى عهد الثورة الزاهى فى مطلع الخمسينات.

ومصدر التوتر فى هذا المشهد يأتى من تحول الثورة من كونها قيمة إنسانية مجردة مطلقة تتجلى فيها وبها إنسانية الإنسان إلى مجرد كونها إنساناً لا يملك اليقين، بل إن احتمالات الخطأ تواجهه فى كل خطوة يخطوها، ورغم فقدان البريق الزاهى فى صورة هذه الفتاة إلا إنها تكسب تعاطفا إنسانيا كبيراً من طبيعة العلاقة الجديدة التى تنشأ بينها وبين فارسها الشاعر الإنسان. فهما ككثيرين من المتحابين يتعرضان لضغط تغير البوصلة الزمنية المناسبة مما يعرض علاقتهما للانهيار، حتى إلى أن الفارس الشاعر بمهارة إحداثيات المستقبل فيقرر بشجاعة التخلى عن أهميته وإسقاط صفته البطولية الرائعة وبالتالى تفقد الثورة _ الإنسان آخر مرتكزاتها الأسطورية بما يشير إلى تحول أساسى فى رؤية الشاعر العربى للواقع، فيكون العقل بديلاً للاندفاع العاطفى فى اتخاذ المواقف وفى تحليل المكونات المادية للأحداث.

وقد عملت الإشارات المتتالية على تشكيل هذا الفضاء الدلالى الواسع فى القصيدة، فتأثير البنية المادية للشارع فى ظرفية مكان محدد، (باريس) مع التضاد الملحوظ بالكاد بينه وبين الغرفة، أى بين الاتساع والضيق، يصب كل ذلك فى مخيلة المتلقى التى تلتزم بالفصل ثم إعادة التوحيد بين صوتى الشاعر الثورى (أنا) والثورة، بين الحضور والغياب إلى أن تربط المخيلة بينهما وبين صورة الانهيار وصوت العزلة فى الدفقة الشعرية الأخيرة (قلت للثورة العربية.. الخ) محاطاً باللاذة المشوشة من اجتماع الدفء مع الرذاذ.

ولابد أن تمر المخيلة فى ذلك بمنطقة فراغ صياغى شاقة المواءمة مع الانتظام التركيبى فى القصيدة (إن زماناً مضى و زمانا يجئ) ! فهذ العبارة الناقصة نحوياً لابد أن تشغل ذهنه بما يمكن أن يدل عليه التأكيد والتضاد الزمنى. ويبدو أن أقرب حل لذاك استبدال الجملة كلها بما يدل عليه كنائياً من نحو والأشارة إلى التحول وإلى اختلاف الظروف الثورى وإلى دخول الضعف فى بنية النفس الثورية.



وعلى الرغم مما يقود إلية التأويل من تفسيرات مختلفة فان القصيدة هكذا بصيغتها المكثفة وبلغتها نصف الشفافة تلفت النظر إلى انشقاق حاد فى البنية الدرامية، فقسم من القصائد يعتمد على طول بنيتها المكتسب من تعدد عناصر الصراع فى الرؤيا والوحدة ومن تطور تعقيدها فى اتجاه تنمية الإحساس المتباينة بمساراتها المتشابكة، ويقف فى مقابلة قسم ثان متميز ببنيتة القصيرة لكنها البنية الدرامية نفسها وإن اختلفا فى مقدار تعدد وفى حدود تشابك العناصر المكونة.

وعلى عكس التحليلات النقدية الباكرة التى رأت فى حيوية الدراما وفى طغيان حسها الحركى نفيا للتفصيلات الحسية المباشرة وميلاً إلى التجريد كما مثلته التجارب الرائدة للسياب وعبد الصبور والبياتى، فإن الدراما الحاشدة فى هذه القصيدة وفى مثيلاتها تأتى من الاندفاع المستمر للتفصيلات المادية على سطح حركة الواقع، وإذا كان هذه الاتجاه الذى بدأ فى الستينيات وشغل قسماً كبيراً فى تجارب أدونيس وسعدى يوسف على وجه الخصوص، قد بدأ فى هيئة رؤيا باهرة تشغل مساحة القصيدة كلها، فإن هذه التفصيلات فى

تجارب السبعينيات وفى المراحل التالية لها سوف تكون عاملاً أساسياً فى تغير طبيعة الدراما المستخدمة فى بنية القصيدة المعاصرة. على هذا النحو نقرأ قصيدة سعدى يوسف (منظر شتوى) يقول[٣] :

يغرق الفندق الساحلى

وتحت كراسى شرفته

تحت غمغمة الطاولة كان يختبئ الماء، ماء المطر

إنه البحر يلهث فى مركب الريح

مرتبطاً بزجاج من الملح..

تحت الكراسى يختبئ الماء

تحت الكراسى كان غبار من الصيف

دبوس شعر

وقنينة كان فيها نبيذ

فى مركب الريح يندفع البحر

مرتطماً بالزجاج

....

....

كيف لى أن ألامس هذا الشتاء؟
كيف لى أن أرى الزنبقة؟
شرفتى مغلقة
وبعينى ماء...

تمتلئ القصيدة بحشد هائل من التفاصيل المنتقاة، وكلها يصب فى إتجاه حركة البحر الذى يواجه عزلة الإنسان العربى (الثورى القديم) فى منفاه الاختيارى، فنجد المكان ذا الطابع الأوروبى الشبيه بشارع أحمد حجازى متمثلاً فى الفندق الساحلى بتفاصيله الدقيقة (الكراسى والشرفات والزجاج) ثم نواجه المكان المضاد (البحر) بتفاصيله أيضاً.

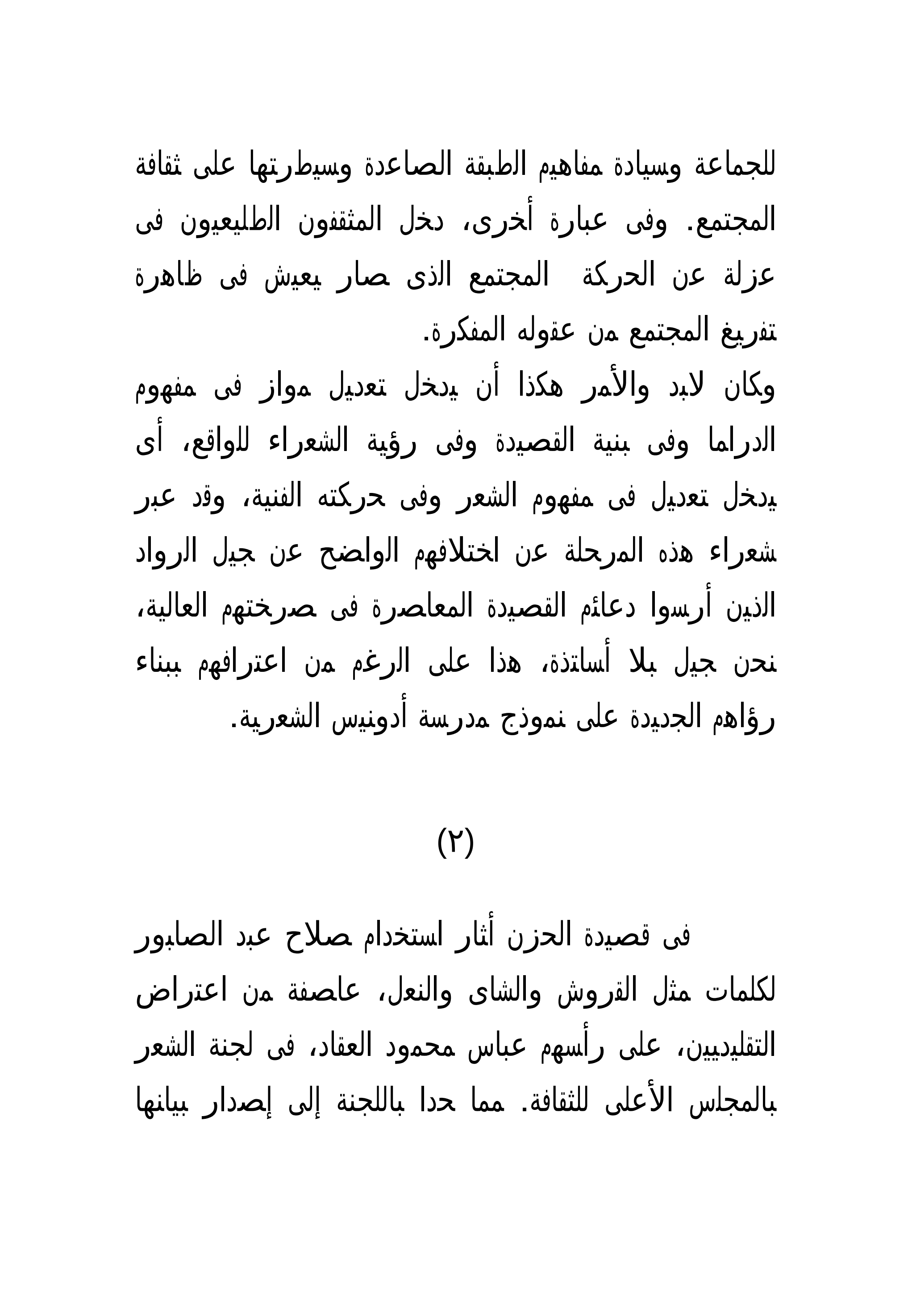
لكن التوتر يأتى من انحراف الزمن حيث يعود إلى الوراء بذكرياته الصيفيـة الباهـرة (دبوس الشعر وقنينة الخمر الفارغة). هذا الانحراف الجديد يستحضر فى المشهد امرأة غائبة، حاضرة برائحتها، مما تدفع بالعزلة إلى أقصى درجات ضغطها على نفس الشاعر، فليجأ إلى التكتم وإلى التأمل وإلى الصمت مستبدلاً القول المباشر بالنقاط متيحاً

للمتلقى فرصته الذهبية فى ملئ الثقوب، ثم يلجأ أخيراً إلى التساؤل الحاد منهياً حالته الشعرية المتوترة :

كيف لى أن ألامس هذا الشتاء؟
كيف لى أن أرى الزنبقة؟

ثم يغلق باب الاجابة المباشـرة واضعاً قارئه أمام مفاجأة أخيرة، مفاجأة متوقعة (شرفة مغلقة، وبعينى ماء).

عند هذا الحد يصل تطور القصيدة فى مطلع السبعينيات إلى مرحلة تبدو مستقرة يصح معها التنبؤ أن المرحلة التالية لن تخرج عن كونها تنويعات على البنية الدرامية المعاصرة. لكن التحول الاجتماعى الذى دخل بنيه المجتمع كان يشير إلى ضرورة تحول مواز فى مفهوم القصيدة وفى بنيتها الصياغية. وقد تمثل هذا التحول _ كما هو معروف _ فى دخول مفهوم الانفتاح إلى الحياة الاقتصادية العربية. وهو الذى أدى إلى صعود الطبقة الدنيا على سطح المجتمع وإلى تهميش فاعلية الطبقة الوسطى المثقفة، وزيادة الفوارق الاجتماعية بين الطبقات المكونة


للجماعة وسيادة مفاهيم الطبقة الصاعدة وسيطرتها على ثقافة المجتمع. وفى عبارة أخرى، دخل المثقفون الطليعيون فى عزلة عن الحركة المجتمع الذى صار يعيش فى ظاهرة تفريغ المجتمع من عقوله المفكرة.

وكان لابد والأمر هكذا أن يدخل تعديل مواز فى مفهوم الدراما وفى بنية القصيدة وفى رؤية الشعراء للواقع، أى يدخل تعديل فى مفهوم الشعر وفى حركته الفنية، وقد عبر شعراء هذه المرحلة عن اختلافهم الواضح عن جيل الرواد الذين أرسوا دعائم القصيدة المعاصرة فى صرختهم العالية، نحن جيل بلا أساتذة، هذا على الرغم من اعترافهم ببناء رؤاهم الجديدة على نموذج مدرسة أدونيس الشعرية.

(٢)

فى قصيدة الحزن أثار استخدام صلاح عبد الصابور لكلمات مثل القروش والشاى والنعل، عاصفة من اعتراض التقليديين، على رأسهم عباس محمود العقاد، فى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة. مما حدا باللجنة إلى إصدار بيانها

الشهير حول رفض هذا النوع من الشعر لكونه يعبر عن نظام ثقافة مغاير لنظام الثقافة العربية، وسبب اعتراض هؤلاء يرجع فى رأيهم إلى ابتذال اللغة المستخدمة فى هذا الشعرو إلى تجرؤ هؤلاء الشعراء على الثوابت الدينية خاصة فى استخدام الكلمة الإله. وقد رد صلاح عبد الصبور على هذا الاعتراض باثبات موقفه الذى ينظر إلى اللغة بوصفها كائنا حياً غلفاً من الدلالة، يكتسب معناه من التركيب ومن السياق النصى فى القصيدة، وموقف صلاح عبد الصبور من لغة الشعر هو موقف جل شعراء الحداثة العربية، إذ تقضى هذه الحداثة بأطراح كل ما لا يتفق مع التطور المنشود، سواء كان لغة، أو كان غيرها من مستويات التحديث، يقول صلاح بعد الصبور(٤) :

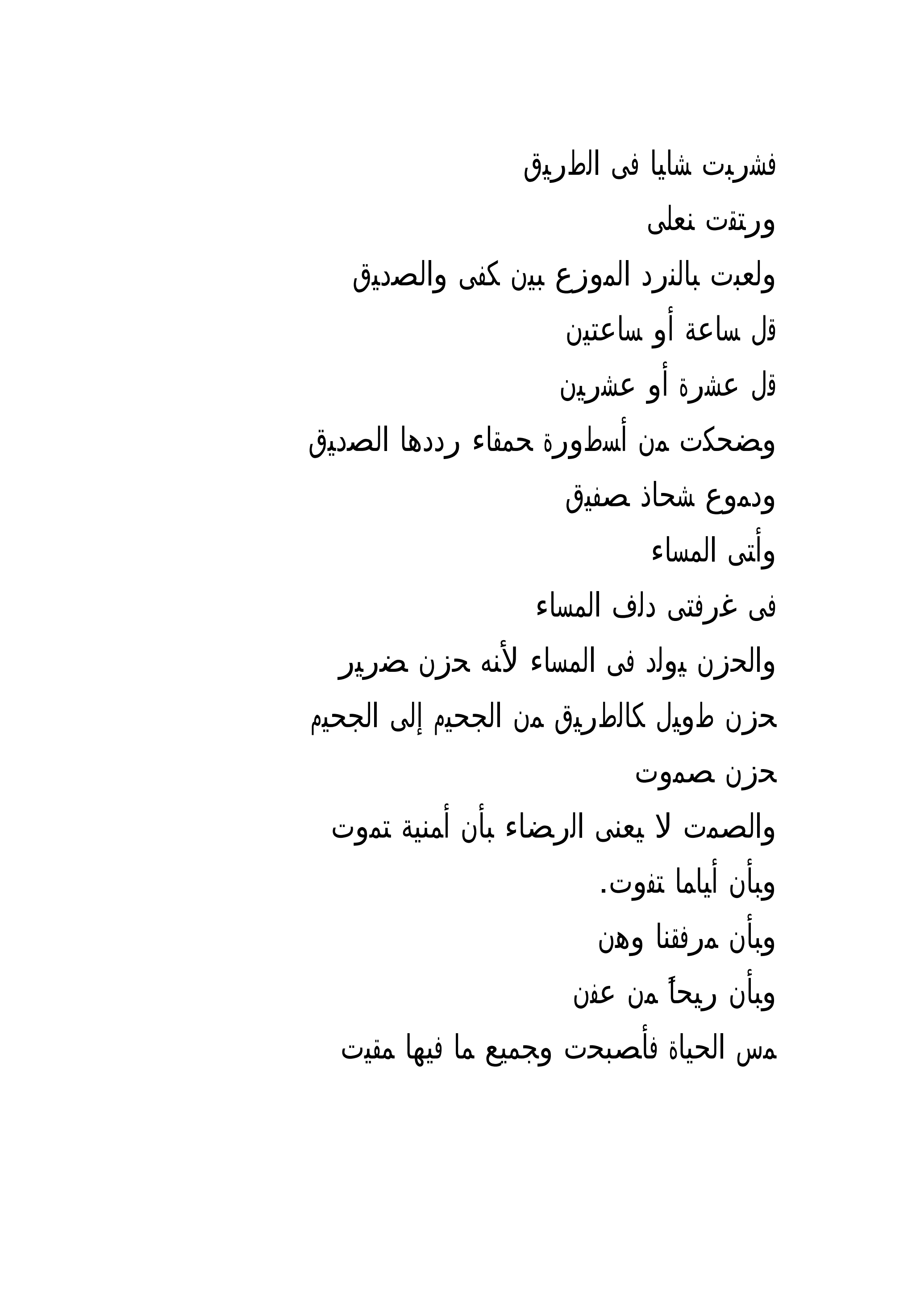
يا صاحبى إنى حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش



فشربت شايا فى الطريق

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق

ودموع شحاذ صفيق

وأتى المساء

فى غرفتى داف المساء

والحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضرير

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

حزن صموت

والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمنية تموت

وبأن أياما تفوت.

وبأن مرفقنا وهن

وبأن ريحاً من عفن

مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

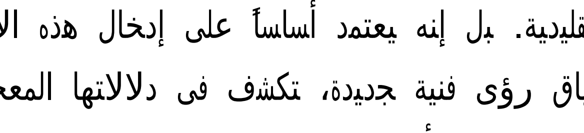
عبثية الحياة والمال وتفاهة الموقف الإنسانى هو ما تطرحه هذه القصيدة. إنه الشعور بفقدان الهدف أو الشعور بضغط الحياة المعاصرة على نفس الإنسان. والمقطع الأول الذى أوردته واضح الدلالة على هذا المعنى. فهو يتتبع خط الأحداث المتكرر فى يوم من أيام هذا الرجل، يطلع قبل أن تشرق الشمس فينغمس فى آلة المدينة القاهرة بحثاً عن رزق يومه، ثم يعود مع رفاقه فى نهاية العمل ليحصلوا فى طريقهم إلى بيوتهم بعض المتع اليسيرة المتاحة لرجال من العامة مثلهم. ثم يفترقون فى نهاية الأمر ليدخل كل منهم فى عزلته الخاصة التى يفتتحها الحزن ويدشنها الرتابة.

ولفظ كالشاى وكالنعل فى هذه القصيدة يتخلى عن سياقه الخاص ليكون رمزاً لليسير وللتافه الذى لا غنى عنه. إنه رمز لهذه الحياة الواقعية. وحيوية هذا الواقع هى ما أراد الشاعر بثه فى القصيدة باستخدام بعض رموزه. وقد أدرك الشاعر أنه بمثل هذا الاستخدام يستطيع الإفلات من أسر الصيغ الجامدة أى من أسر الرؤى التقليدية للواقع. وقد ساعده فى تحقيق ذلك استخدام أقرب حروف العطف من لغة العامة وأكثرها تلوناً بسياقاتها الفنية ما بين افتتاح واستئناف

وعطف ودلالة على الغاية، أعنى بذلك الواو العاطفة. لكن الشاعر فى هذا البناء الجديد خلصها من كل القيم الفنية البلاغية وحصرها فى وظيفتها الأساسية ؛ أى العطف. فاستطاعت بهذا الحصر التعبير عن حركة توالى الأحداث بتلوين سردى يدل على لغـة العامة وعلى حياتهم المادية المكررة. فكان فى هذا الاستخدام المفاجأة التى أعادت لمفهوم العطف فى اللغة روحاً إنسانية فقدها كثيراً فى حالاتها البلاغية الأخرى.

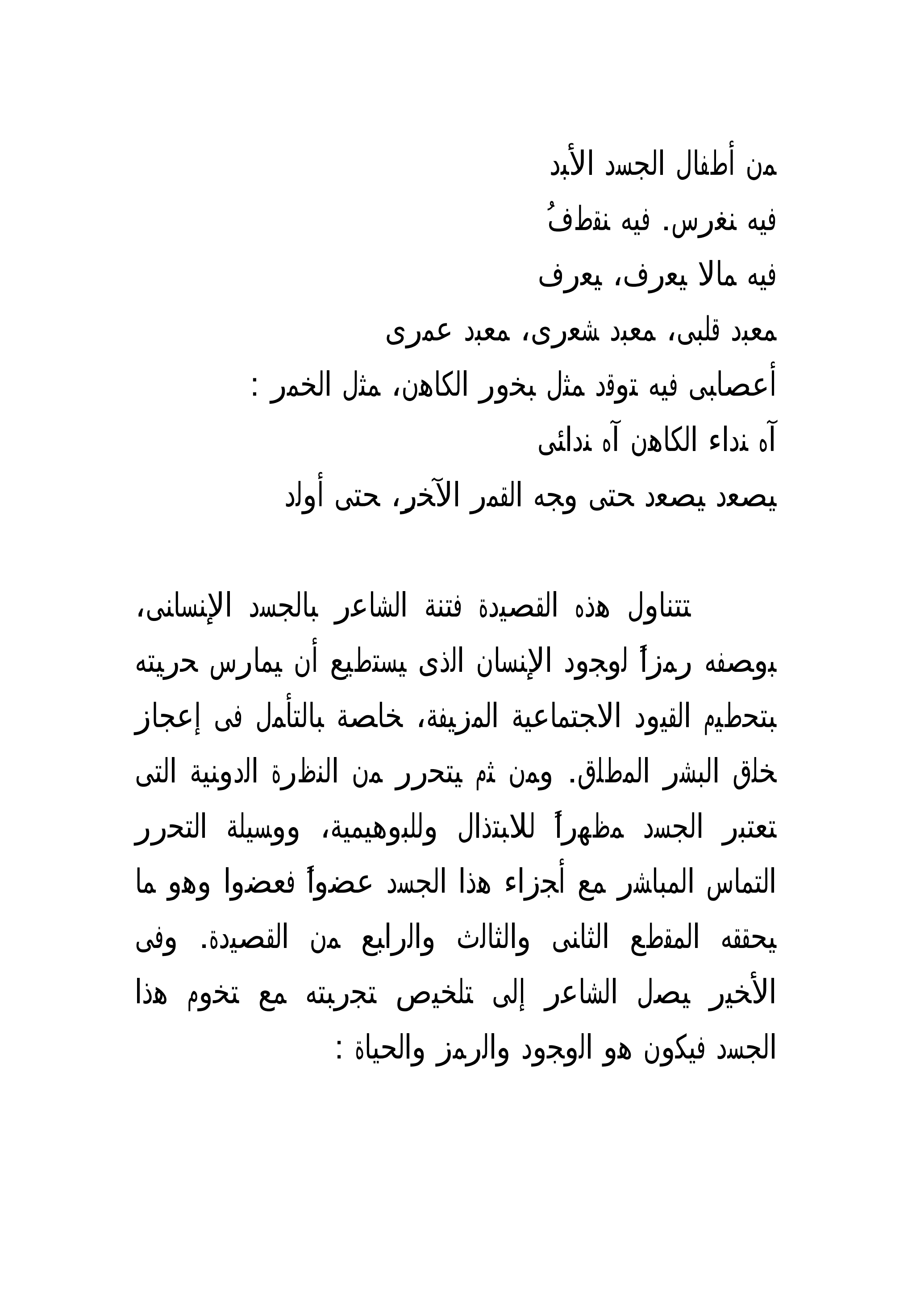
يلحظ كذلك أن هذه الحياة اليسيرة التى يصفها المقطع محصورة بين تجليين للحزن : وفى أول وفى آخره حيث يحل المساء. وهذا يجعل المقطع قائما على بنية دائرية تبدأ من نقطة مركزية هى الحزن. ثم تلتف لتعود إليها بعد ان تكون قد كشفت عن أبعاد هذه المركز. ولذلك وقف الشاعر عند مفهوم الحزن محاولاً إبراز طبيعته وإبراز ضغطه على الانسان المعاصر.

وبالتالى فإن تعامل الشاعر مع لغة قصيدته لا يتوقف فحسب على تخليص ألفاظه من دلالاتها المعجمية أو السياقية



التقليدية. بل إنه يعتمد أساساً على إدخال هذه الألفاظ فى سياق رؤى فنية جديدة، تكشف فى دلالاتها المعجمية عن معان مجهولة أو مهملة، كما تضيف من الاستعمال الجديد أبعاداً دلالية لم تكن لها من قبل. وهذا ما سماه بعض الشعراء التعامل مع بكارة الألفاظ المنقولة عن دعوة غربية مماثلة للتعامل مع الدلالة البدائية فيها. وقد أنتجت هذه النظرة الجديدة للغة الشعر ألوانا مختلفة من التعامل مع ألفاظ القصيدة، وصل بعضها إلى التجريد الظاهر، حيث يتخلى اللفاظ بالكلية عن مفهومه المعجمى بل والسياق التراكمى ليكتسب دلالة جديدة بالكلية، تعكس رؤيا موازية لعالم الشاعر. ومن ذلك قول أدونيس فى مزامير ا الضائع، وهى واحدة من بواكير أعمال الشاعر يؤرخها فى العام ستة وخمسين وتسعمائة وأل ـ ف. يقول [5]:

هذا الجسد
سحرٌ أغوى الأرضا
ألاّ ترضى
ولهيب تشه لا يبترد، -



من أطفال الجسد الأبد

فيه نغرس. فيه نقطفُ

فيه مالا يعرف، يعرف

معبد قلبى، معبد شعرى، معبد عمرى

أعصابى فيه توقد مثل بخور الكاهن، مثل الخمر :

آه نداء الكاهن آه ندائى

يصعد يصعد حتى وجه القمر الآخر، حتى أولد

تتناول هذه القصيدة فتنة الشاعر بالجسد الإنسانى، بوصفه رمزاً لوجود الإنسان الذى يستطيع أن يمارس حريته بتحطيم القيود الاجتماعية المزيفة، خاصة بالتأمل فى إعجاز خالق البشر المطلق. ومن ثم يتحرر من النظرة الدونية التى تعتبر الجسد مظهراً للابتذال وللبوهيمية، ووسيلة التحرر التماس المباشر مع أجزاء هذا الجسد عضواً فعضوا وهو ما يحققه المقطع الثانى والثالث والرابع من القصيدة. وفى الأخير يصل الشاعر إلى تلخيص تجربته مع تخوم هذا الجسد فيكون هو الوجود والرمز والحياة :

أنت وجودى أنت الرمز

يا كل حياتى يا إيذاناً

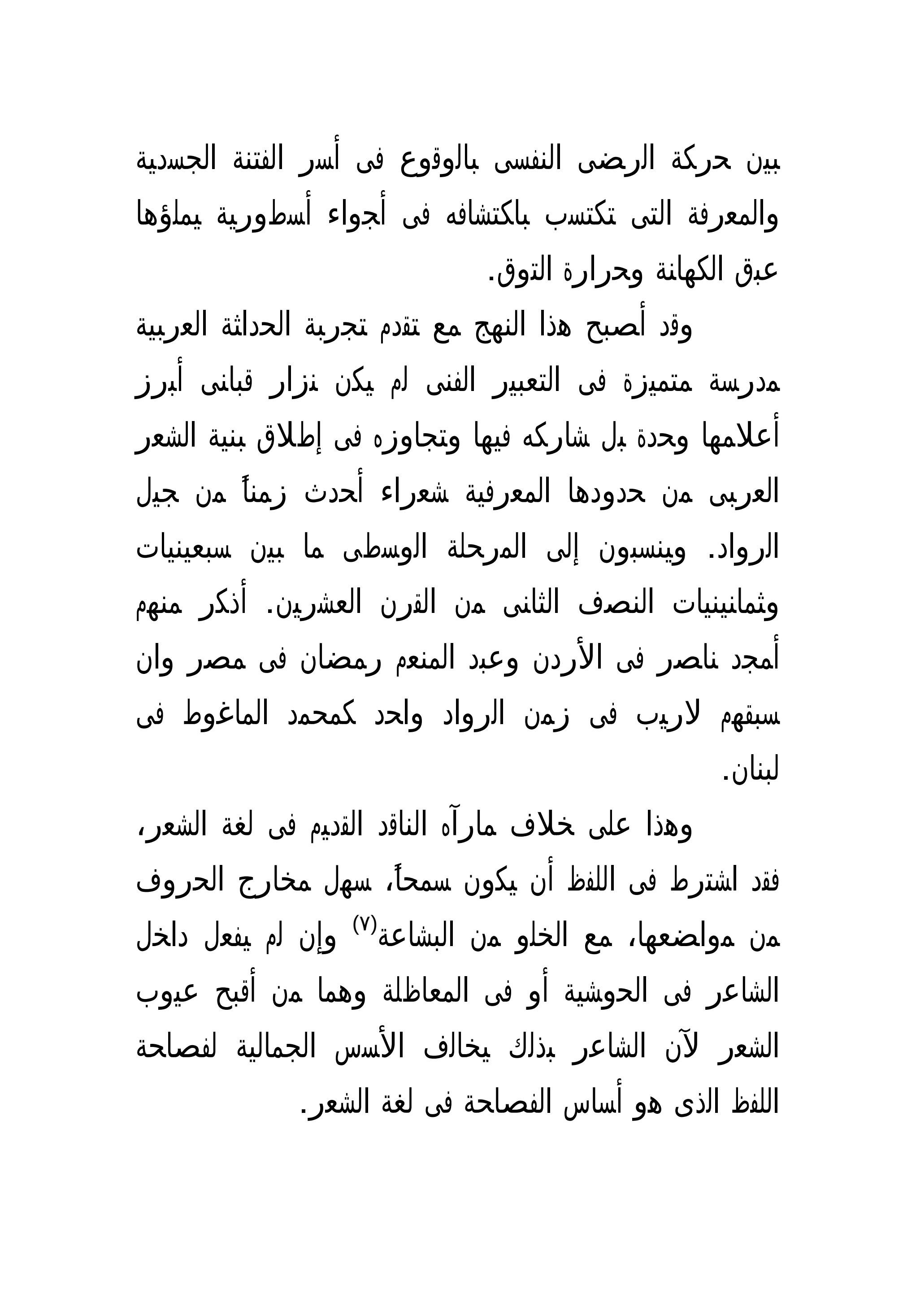
بوجودى أن يتعمق غيبه

ياشمساً تحرق ريبه

على أن لغة الشاعر فى المقطع الأخير من قصيدته تميل إلى التعبير، أى إلى ربط هذا الجسد بالواقع المادى فى تشبيهات مباشرة، يكون فيها قصراً وتيها وقبة وبيتاً

أما فى المقطع الأول الذى أوردته فهو يميل إلى التجريد من أجل الالتفاف على غموض طبيعة هذه الجسد. ولعله بسبب ذلك يتسم المقطع كله بمسحة من الغموض الدلالى الموازى. لا يبترد فيه الزمان المطلق _ الأبد _ من أطفال الجسد. لكنه على أية حال يتجلى فى سمت بهائه الثابت. وفيه يعرف ما لا يعرف ويولد الإنسان.

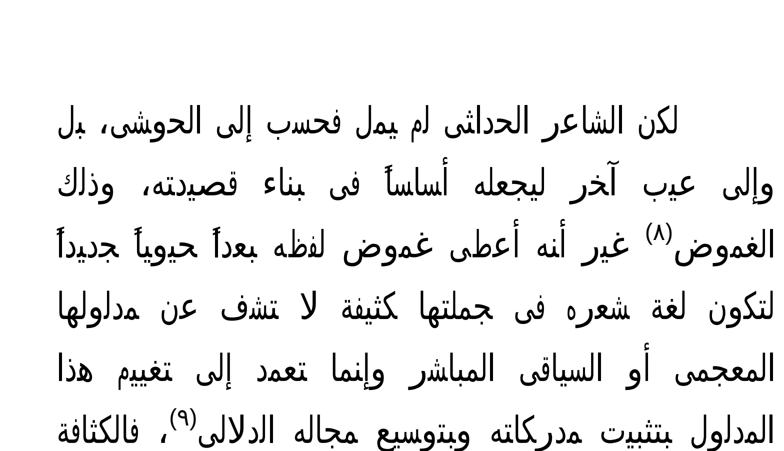
إن ما قام به الشاعر على وجه التقريب فى هذا المقطع هو خلخلة المفهوم المعجمى للجسد وخلخلة تراثه الدلالى الشائن. وذلك بربطه بمجالات دلالية مغايرة تبدأ من السحر واللهب، وتنتهى بالغرس وبالميلاد. مروراً بالمجاذبة



بين حركة الرضى النفسى بالوقوع فى أسر الفتنة الجسدية والمعرفة التى تكتسب باكتشافه فى أجواء أسطورية يملؤها عبق الكهانة وحرارة التوق.

وقد أصبح هذا النهج مع تقدم تجربة الحداثة العربية مدرسة متميزة فى التعبير الفنى لم يكن نزار قبانى أبرز أعلامها وحدة بل شاركه فيها وتجاوزه فى إطلاق بنية الشعر العربى من حدودها المعرفية شعراء أحدث زمناً من جيل الرواد. وينسبون إلى المرحلة الوسطى ما بين سبعينيات وثمانينيات النصف الثانى من القرن العشرين. أذكر منهم أمجد ناصر فى الأردن وعبد المنعم رمضان فى مصر وان سبقهم لاريب فى زمن الرواد واحد كمحمد الماغوط فى لبنان.

وهذا على خلاف مارآه الناقد القديم فى لغة الشعر، فقد اشترط فى اللفظ أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، مع الخلو من البشاعة(٧) وإن لم يفعل داخل الشاعر فى الحوشية أو فى المعاظلة وهما من أقبح عيوب الشعر لآن الشاعر بذلك يخالف الأسس الجمالية لفصاحة اللفظ الذى هو أساس الفصاحة فى لغة الشعر.



لكن الشاعر الحداثى لم يمل فحسب إلى الحوشى، بل وإلى عيب آخر ليجعله أساساً فى بناء قصيدته، وذلك الغموض[٨] غير أنه أعطى غموض لفظه بعداً حيوياً جديداً لتكون لغة شعره فى جملتها كثيفة لا تشف عن مدلولها المعجمى أو السياقى المباشر وإنما تعمد إلى تغييم هذا المدلول بتثبيت مدركاته وبتوسيع مجاله الدلالى[٩]، فالكثافة إذن لب اللغة فى الشعر الحداثة مع إيحائه أحياناً بغير ذلك. يقول محمد عفيفى مطر فى العرس العظيم[١٠].

يا جبل الشعر
طيرت ضفائرك لا الصخرية
فاختبأت فيها الشمس نهاراً بعد نهار
وانعقدت فى جنبيك عروق الثلج
وانطفأت فوق السفح النار..

فى ليلة عرسك يا أيوب
سيحط على مئذنة الصيف

قمر ثلجئ مصلوب

....

يا جبل الشعر

طوحنى صمتك فى مشنقة الشمس

هجرتنى إيقاعات النار

فأنطفأت روحى فى ثلج الأشعار

وركعت على قافية الرعب

فارحمنى..

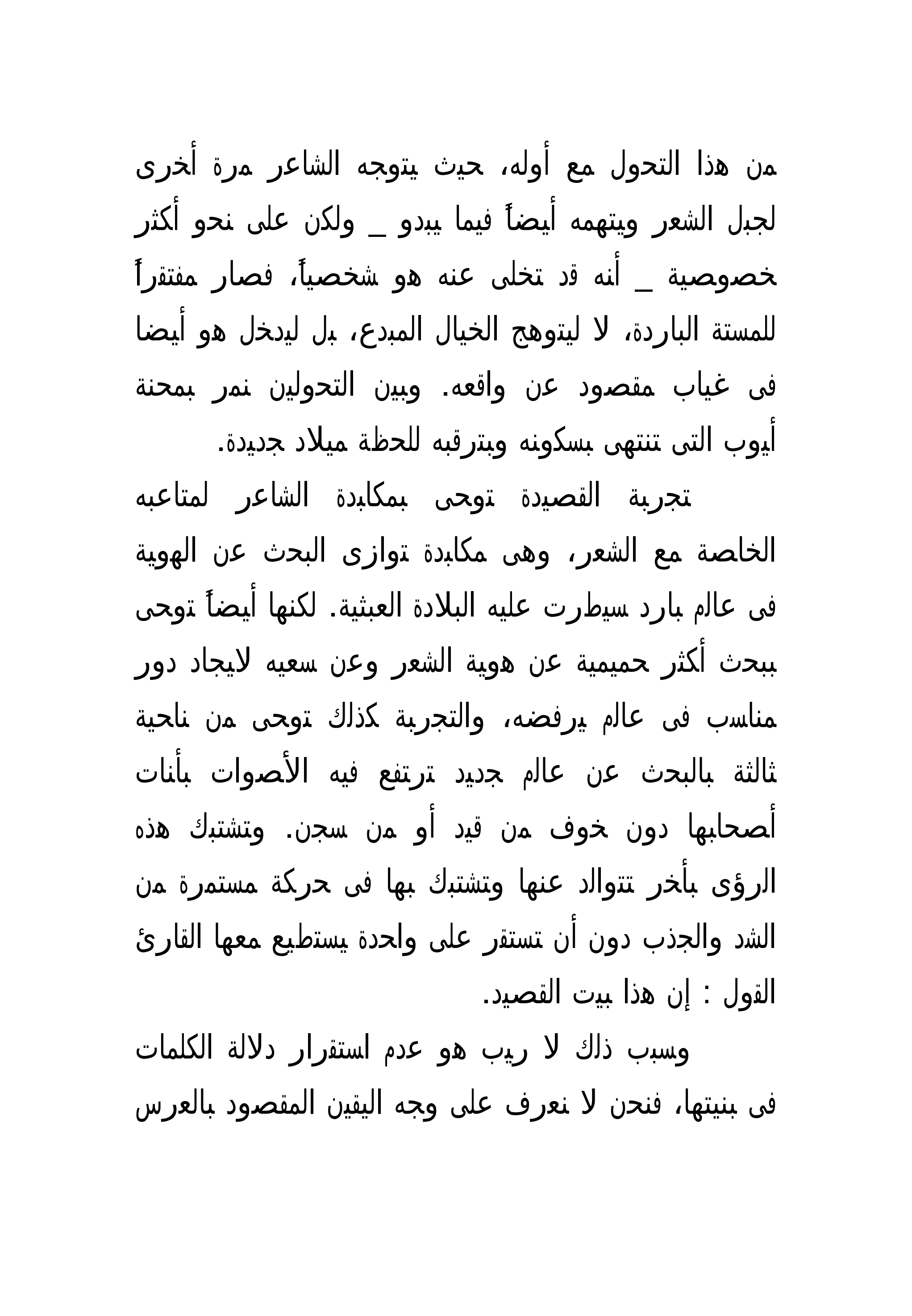
طوقنى بالصاعقة الثلجية

كى ترضع قلبى.. تأخذنى ما بين يديها المزهرتين

فأنام.. ولا أستيقظ فى الأبدية..

١٩٦٥/٩/٢٤

فى هذه القصيدة يواجهنا عفيفى مطر بتحولات ثلاث لعرسه العظيم. فى أوله يتوجه إلى جبل الشعر متهماً فيما يبدو إخلاصه للشعراء، فهو قد تخلى عن جذوته المتوقدة القادرة على إعادة صياغة الواقع، وتتشابه المرحلة الأخيرة



من هذا التحول مع أوله، حيث يتوجه الشاعر مرة أخرى لجبل الشعر ويتهمه أيضاً فيما يبدو _ ولكن على نحو أكثر خصوصية _ أنه قد تخلى عنه هو شخصياً، فصار مفتقراً للمستة الباردة، لا ليتوهج الخيال المبدع، بل ليدخل هو أيضا فى غياب مقصود عن واقعه. وبين التحولين نمر بمحنة أيوب التى تنتهى بسكونه وبترقبه للحظة ميلاد جديدة.

تجربة القصيدة توحى بمكابدة الشاعر لمتاعبه الخاصة مع الشعر، وهى مكابدة توازى البحث عن الهوية فى عالم بارد سيطرت عليه البلادة العبثية. لكنها أيضاً توحى ببحث أكثر حميمية عن هوية الشعر وعن سعيه لايجاد دور مناسب فى عالم يرفضه، والتجربة كذلك توحى من ناحية ثالثة بالبحث عن عالم جديد ترتفع فيه الأصوات بأنات أصحابها دون خوف من قيد أو من سجن. وتشتبك هذه الرؤى بأخر تتوالد عنها وتشتبك بها فى حركة مستمرة من الشد والجذب دون أن تستقر على واحدة يستطيع معها القارئ القول : إن هذا بيت القصيد.

وسبب ذلك لا ريب هو عدم استقرار دلالة الكلمات فى بنيتها، فنحن لا نعرف على وجه اليقين المقصود بالعرس

ولا نعرف وجه العظمة فيه، فهل هو يعود للشعر؟! أم يعود إلى الشاعر؟ وهل أيوب هو عينه الشاعر أم غيره؟ وهل جبل الشعر دليل على العظمة؟ أم يدل على ثقله؟ أسئلة كثيرة يفجرها التركيب اللفظى فى القصيدة، وبعد ذلك كله نختار فى تفسير موقف أيوب الذى حاصره الشعر بين جيلين. ثم نحتار أكثرفى مصيره، فأيوب النبى كما نعرف ينتهى إلى انفراج أزمته. أما أيوب فى القصيدة فلا ينتهى إلى شئ، لقد ثبتت على موقف العجز. ثم نسأل كما لابد أن نفعل _ ما علاقة أيوب بالشعر؟ وأقرب التفسيرات أن أيوب هو هو الشاعر، وأن الضمير المبهم فى تطويح صمت الشعر يعود عليه. وهكذا تلتف القصيدة على وضوح مبتغاها ليكون اللفظ فيها، بل يكون التعبير كله أكثر قدرة على الايحاء بجملة دلالات لاتجتمع فى الوضوح ولا يسبغها السياق المباشر.

ولا يقف الأمر عند تحويل الألفاظ عن مساراتها الدلالالية المألوفة، وإنما يتعداه إلى جملة النظم، لكن بالمخالفة لما أقره عبد القاهر الجرجانى، فقد اشترط الشيخ _ كما هو معروف_ أن يلتزم الشاعر بما يتيحه بناء الجملة من رتب محفوظة تتقدم أو تتأخر بحسب ما يراه الشاعر[١١] أما

الشاعر الحداثى فقد عمد إلى تحطيم نظام الاتصال بين هذه الرتب لتنشأ فى العبارة _ وبالتالى فى القصيدة_ فراغات سياقية يصعب حصر دلالاتها وسعدى يوسف من هؤلاء الشعراء الرواد الذين أحدثوا فى بنيه قصائدهم فراغات مقصودة لهذا الشأن، يقول فى جنة المنسيات[١٢].

الشجرة
عارية، إلا من بضع وريقات تسقط
وتويجات ميتة
والشجرة
سواء، تمر بها الريح
ولاهمس من الريح
أو الشجرة
لكن العصفور الأول يأتى
فالعصفور الثانى
فالعصفور الثالث،
وإذا بالشجرة..........
....

....

....

كم أحلم أن أطبق هدبى !

تمثل النقاط فى متن القصيدة ثقباً دلالياً واضحاً يقطع اتصال السياق. فالمشهد الذى يرسمه الشاعر للشجرة العارية وللهواء الساكن من حولها، وللعصافير التى تخترق هذا السكون ينقطع فجأة حيث تهم الشجرة بحركة نقيضة للمشهد. وقد يكون فى معنى ذلك البشرى بعودة الحياة. لكن البشرى لا تفسر الختام المباغت بالرغبة فى الحلم. فهل أراد الشاعر أنه يود لو امتزج بهذه العودة الوشيكة؟ أم أراد تحقيق الأمنية البعيدة بعودة الحياة؟ لا تقدم التفسيرات المحتملة تأويلاً يقينياً يخفف من توتر المشهد، ولعل الشاعر الحديث قصد ذلك ؛ أى أنه أراد استمرار حركة المجاذبة بين دينامية الحياة وسكونها ليبقى الشاعر معلقا بالمنسيات.

تحدث الثقوب أيضا بالتشكيل البصرى الغريب لمتن القصيدة. فقد يعمد الشاعر إلى تقطيع ألفاظه رأسياً أو عرضيا على المساحة البيضاء للصفحة المكتوبة. فيكون هذا

التقطيع معادلاً فنيا لدلالة العبارة، إلا إنه يترك بدوره ثقباً يحتاج لتأويل دلالته، يقول سعدى يوسف فى الزيارة الطويلة[١٣] :

أ

ل

شـ

رُ

ق

تتمطقه، ذاهلة، أفعى.

و أ

ل

شَّ

ر

شـ

ف

يهوى، منزلقاً عن ظهر الأفعى

وسيأتى قمر

ويسيل حليب نحاس

يـ يـ يـ يـ

قـ قـ قـ تـ

ط ط ط قـ

ر ر ر ط

ر

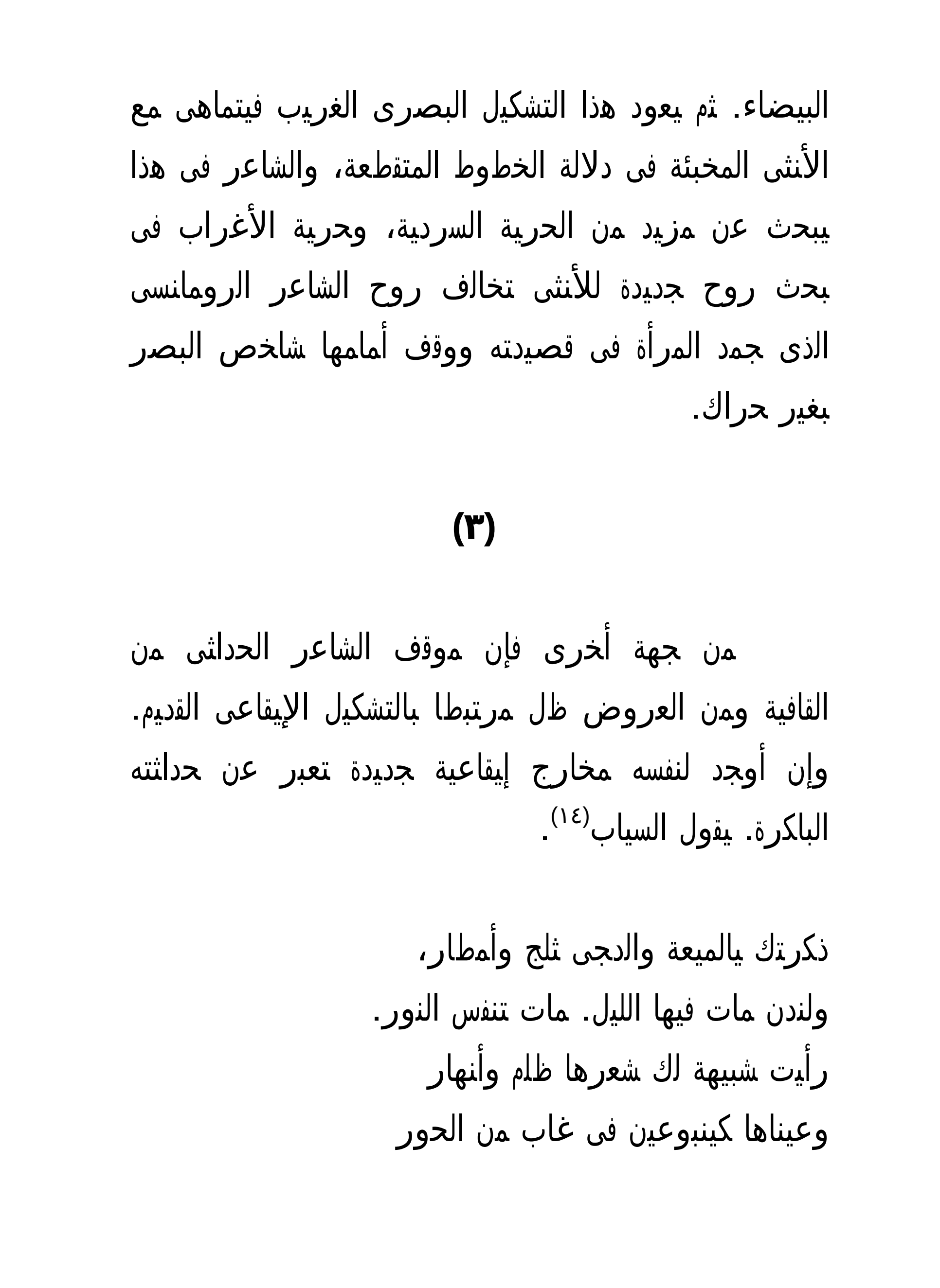
يقطر ظهر الأفعى

عرقاً

ونشيجاً

يمثل هذا التشكيل البصرى الغريب لمتن القصيدة امتداداً لاتجاه قديم فى المخمسات والمربعات فى نظام الشطرين، غير أنه يزيد عليه عدم الالتزام به فى نظام بنيته، وذلك أن الشاعر القديم كان يرغب بالمربعات وبالمخمسات وإظهار قدرته اللغوية وإظهار قدرته العروضية. أما الشاعر الحداثى فيجعل هذا التشكيل باباً مفتوحاً لدلالة حرة، تتماوج بين الرتب المحفوظة للنظم والتشكيل البصرى للألفاظ.

فدلالة الأفعى المنزلقة تتماوج مع الدلالة الشرشف الساقط فوق ظهر الأنثى وكلاهما يتجاوب بدوره مع دلالة حليب النحاس المتقطر يمنة ويسرة على وجه الصفحة



البيضاء. ثم يعود هذا التشكيل البصرى الغريب فيتماهى مع الأنثى المخبئة فى دلالة الخطوط المتقطعة، والشاعر فى هذا يبحث عن مزيد من الحرية السردية، وحرية الأغراب فى بحث روح جديدة للأنثى تخالف روح الشاعر الرومانسى الذى جمد المرأة فى قصيدته ووقف أمامها شاخص البصر بغير حراك.

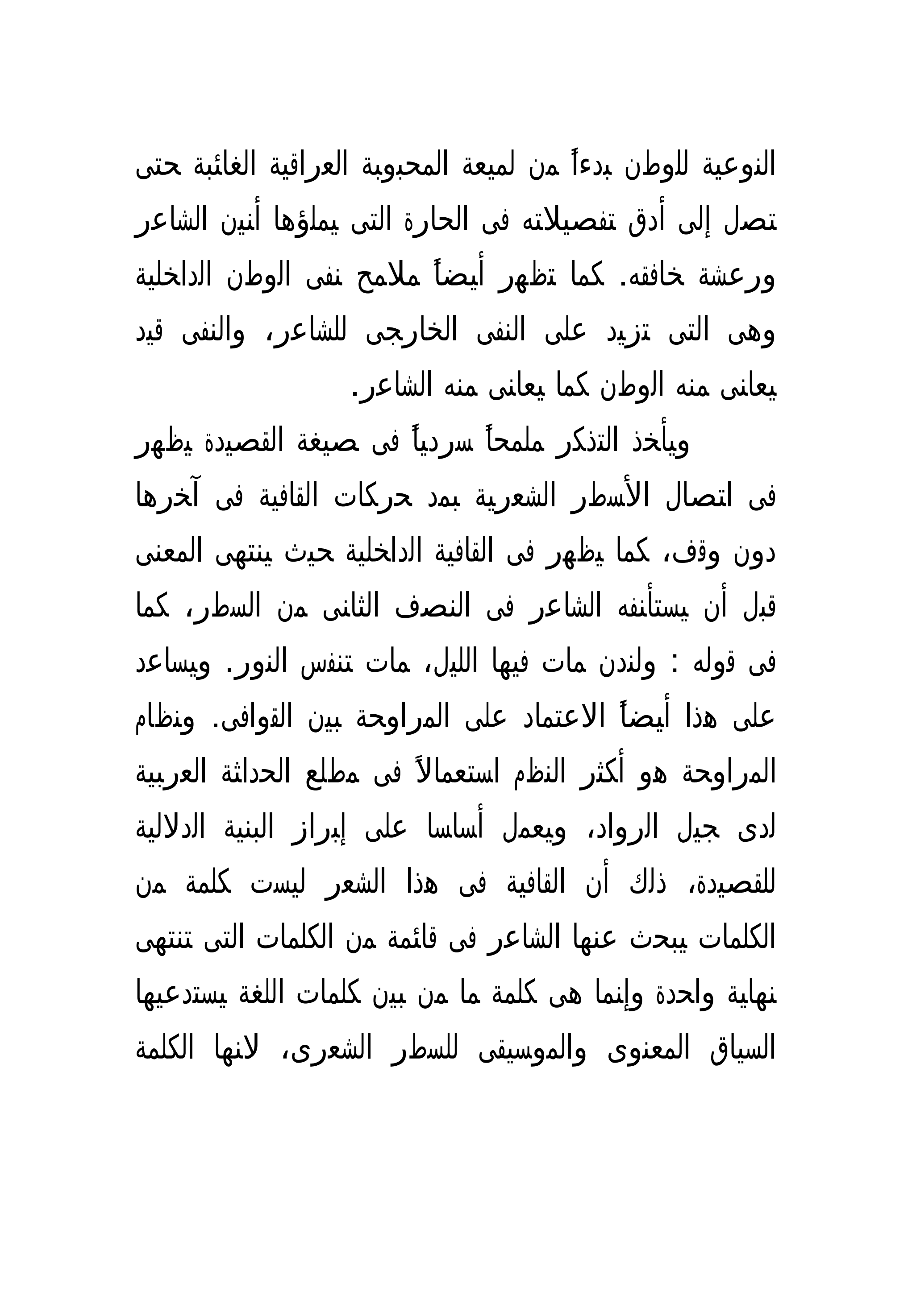
(٣)

من جهة أخرى فإن موقف الشاعر الحداثى من القافية ومن العروض ظل مرتبطا بالتشكيل الإيقاعى القديم. وإن أوجد لنفسه مخارج إيقاعية جديدة تعبر عن حداثته الباكرة. يقول السياب[١٤].

ذكرتك يالميعة والدجى ثلج وأمطار،
ولندن مات فيها الليل. مات تنفس النور.
رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأنهار
وعيناها كينبوعين فى غاب من الحور

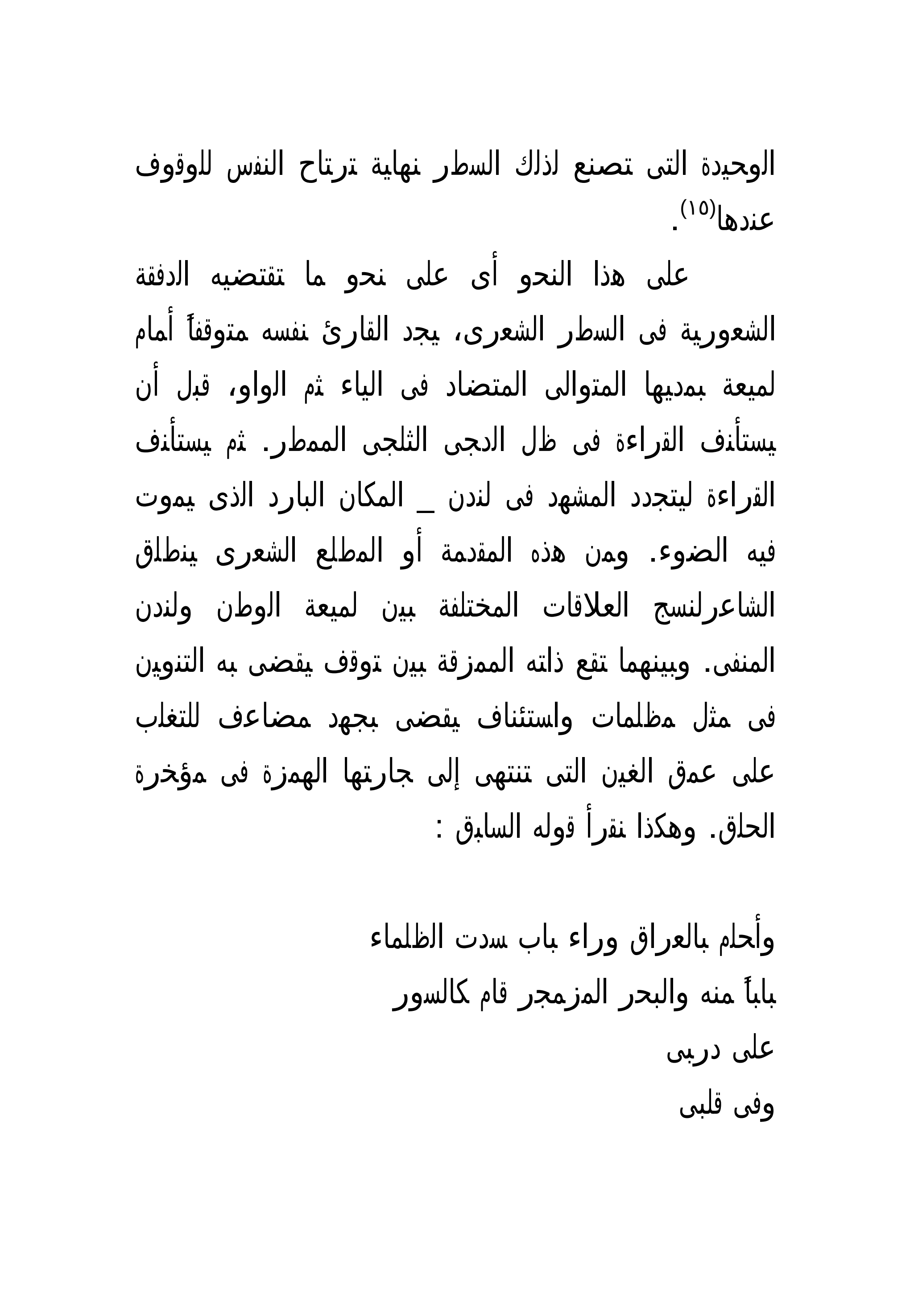
مريضاً كنت تثقل كاهلى والظهر أحجار،
أحين لريف جيكور
وأحلم بالعراق وراء باب سدت الظلماء
بابا منه والبحر المزمجر قام كالسور
على دربى
وفى قلبى
وساوس مظلمات غابت الأشياء
وراء حجابهن وجف فيها منبع النور
ذكريات الطلعة السمراء
ذكرت يديك ترتجفان من فرق ومن برد
تنز به الصحارى للفراق تسوطها الأنواء
ذكرت شحوب وجهك حين زمر بوق سيارة
ليؤذن بالوداع. ذكرت لذع الدمع فى خدى
ورعشة خافقى وأنين روحى يملأ الحاره
بأصداء المقابر، والدجى ثلج وأمطار

تعمل هذه القصيدة على تكريس لحظة التذكر التى يعيش فى أجوائها الشاعر، ومن خلالها تظهر الملامح



النوعية للوطن بدءاً من لميعة المحبوبة العراقية الغائبة حتى تصل إلى أدق تفصيلاته فى الحارة التى يملؤها أنين الشاعر ورعشة خافقه. كما تظهر أيضاً ملامح نفى الوطن الداخلية وهى التى تزيد على النفى الخارجى للشاعر، والنفى قيد يعانى منه الوطن كما يعانى منه الشاعر.

ويأخذ التذكر ملمحاً سردياً فى صيغة القصيدة يظهر فى اتصال الأسطر الشعرية بمد حركات القافية فى آخرها دون وقف، كما يظهر فى القافية الداخلية حيث ينتهى المعنى قبل أن يستأنفه الشاعر فى النصف الثانى من السطر، كما فى قوله : ولندن مات فيها الليل، مات تنفس النور. ويساعد على هذا أيضاً الاعتماد على المراوحة بين القوافى. ونظام المراوحة هو أكثر النظم استعمالاً فى مطلع الحداثة العربية لدى جيل الرواد، ويعمل أساسا على إبراز البنية الدلالية للقصيدة، ذلك أن القافية فى هذا الشعر ليست كلمة من الكلمات يبحث عنها الشاعر فى قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة وإنما هى كلمة ما من بين كلمات اللغة يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى، لانها الكلمة



الوحيدة التى تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها[١٥].

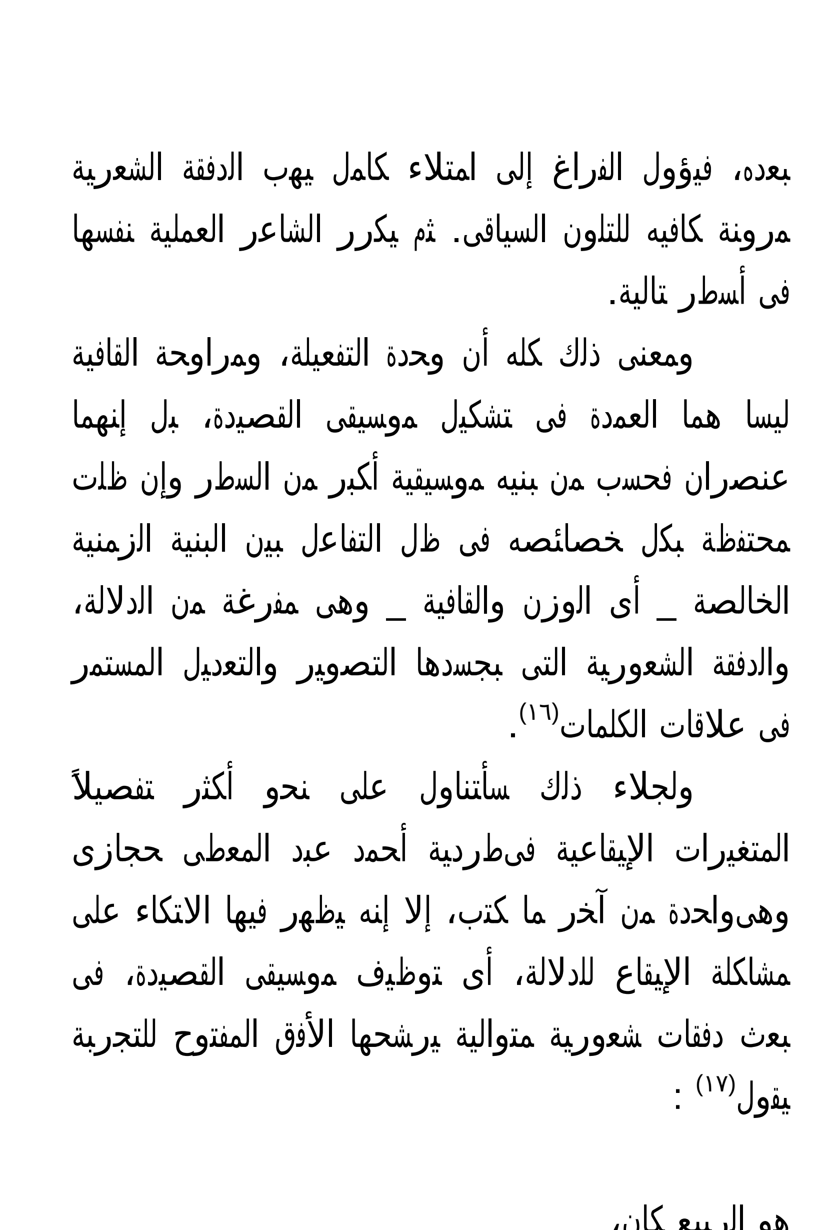
على هذا النحو أى على نحو ما تقتضيه الدفقة الشعورية فى السطر الشعرى، يجد القارئ نفسه متوقفاً أمام لميعة بمديها المتوالى المتضاد فى الياء ثم الواو، قبل أن يستأنف القراءة فى ظل الدجى الثلجى الممطر. ثم يستأنف القراءة ليتجدد المشهد فى لندن _ المكان البارد الذى يموت فيه الضوء. ومن هذه المقدمة أو المطلع الشعرى ينطلق الشاعرلنسج العلاقات المختلفة بين لميعة الوطن ولندن المنفى. وبينهما تقع ذاته الممزقة بين توقف يقضى به التنوين فى مثل مظلمات واستئناف يقضى بجهد مضاعف للتغلب على عمق الغين التى تنتهى إلى جارتها الهمزة فى مؤخرة الحلق. وهكذا نقرأ قوله السابق :

وأحلم بالعراق وراء باب سدت الظلماء
باباً منه والبحر المزمجر قام كالسور
على دربى
وفى قلبى

وساوس مظلمات غابت الأشياء
وراء حجابهن وجف فيها منبع النور

فالسطور الستة فى هذه القطعة من القصيدة متصلة المعنى. والحلم فيها مركز الدلالة، وباعث الاتصال فيها، حيث تتوالى الصور التى تكشف عن طبيعته وتستكمل بنيته، فلا يمكن للقارئ التوقف خوفاً من انقطاع هذا البناء ومن انهيار قدرته على تشكيله. إلا إنه يضطر للتوقف لحظات عابرة بين كل الصور وما يتلوها حتى يتمكن من استيعاب كل تفصيل على حدة، بدءاً من الباب فالظلماء المعيقة ثم الباب المقابل. وجميعها فى معية البحر المزمجر.

ويساعد على هذا أن الشاعر تعمد تقطيع الجملة لتتوزع على سطرين، فتكون الظلماء فاصلاً للتوقف يتلوه المفعول به فى السطر الثانى. ثم يستأنف البحر المزمجر تشكيل المشهد بواو الحال. وهنا أيضاً يترك الشاعر شبه الجملة (على دربى) معلقا فى الفراغ سطركامل. ويتلوه شبه جملة آخرى آخر يتصل بالضمير نفسه معلقا فى فراغ سطر تال يناظر سابقه، بل يصح أن يتصل نحويا بما قبله أو بما

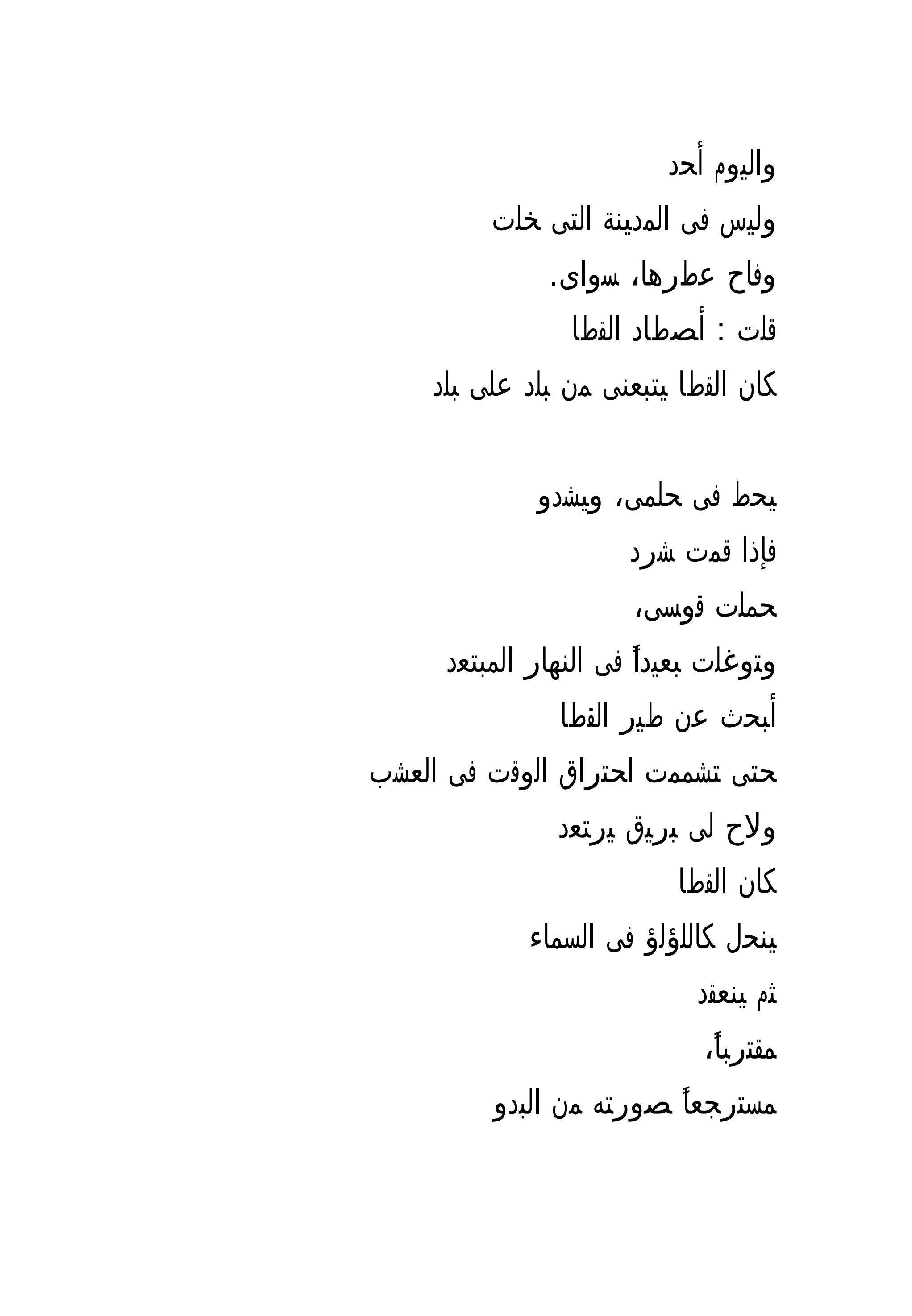


بعده، فيؤول الفراغ إلى امتلاء كامل يهب الدفقة الشعرية مرونة كافيه للتلاون السياقى. ثم يكرر الشاعر العملية نفسها فى أسطر تالية.

ومعنى ذلك كله أن وحدة التفعيلة، ومراوحة القافية ليسا هما العمدة فى تشكيل موسيقى القصيدة، بل إنهما عنصران فحسب من بنيه موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه فى ظل التفاعل بين البنية الزمنية الخالصة _ أى الوزن والقافية _ وهى مفرغة من الدلالة، والدفقة الشعورية التى بجسدها التصوير والتعديل المستمر فى علاقات الكلمات(١٦).

ولجلاء ذلك سأتناول على نحو أكثر تفصيلاً المتغيرات الإيقاعية فىطردية أحمد عبد المعطى حجازى وهىواحدة من آخر ما كتب، إلا إنه يظهر فيها الاتكاء على مشاكلة الإيقاع للدلالة، أى توظيف موسيقى القصيدة، فى بعث دفقات شعورية متوالية يرشحها الأفق المفتوح للتجربة يقول(١٧) :

هو الربيع كان،


واليوم أحد

وليس فى المدينة التى خلت

وفاح عطرها، سواى.

قلت : أصطاد القطا

كان القطا يتبعنى من بلد على بلد

يحط فى حلمى، ويشدو

فإذا قمت شرد

حملت قوسى،

وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعد

أبحث عن طير القطا

حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب

ولاح لى بريق يرتعد

كان القطا

ينحل كاللؤلؤ فى السماء

ثم ينعقد

مقترباً،

مسترجعاً صورته من البدو

مساقطاً

كأنما على يدى

مرفرفاً على مسارب المياه، كالزبد

وصاعداً بلا جسد

صوبت نحوه، نهارى كله،

ولم أصد

عدوت بين الماء والغيمة

بين الحلم واليقظة

مسلوب الرشد

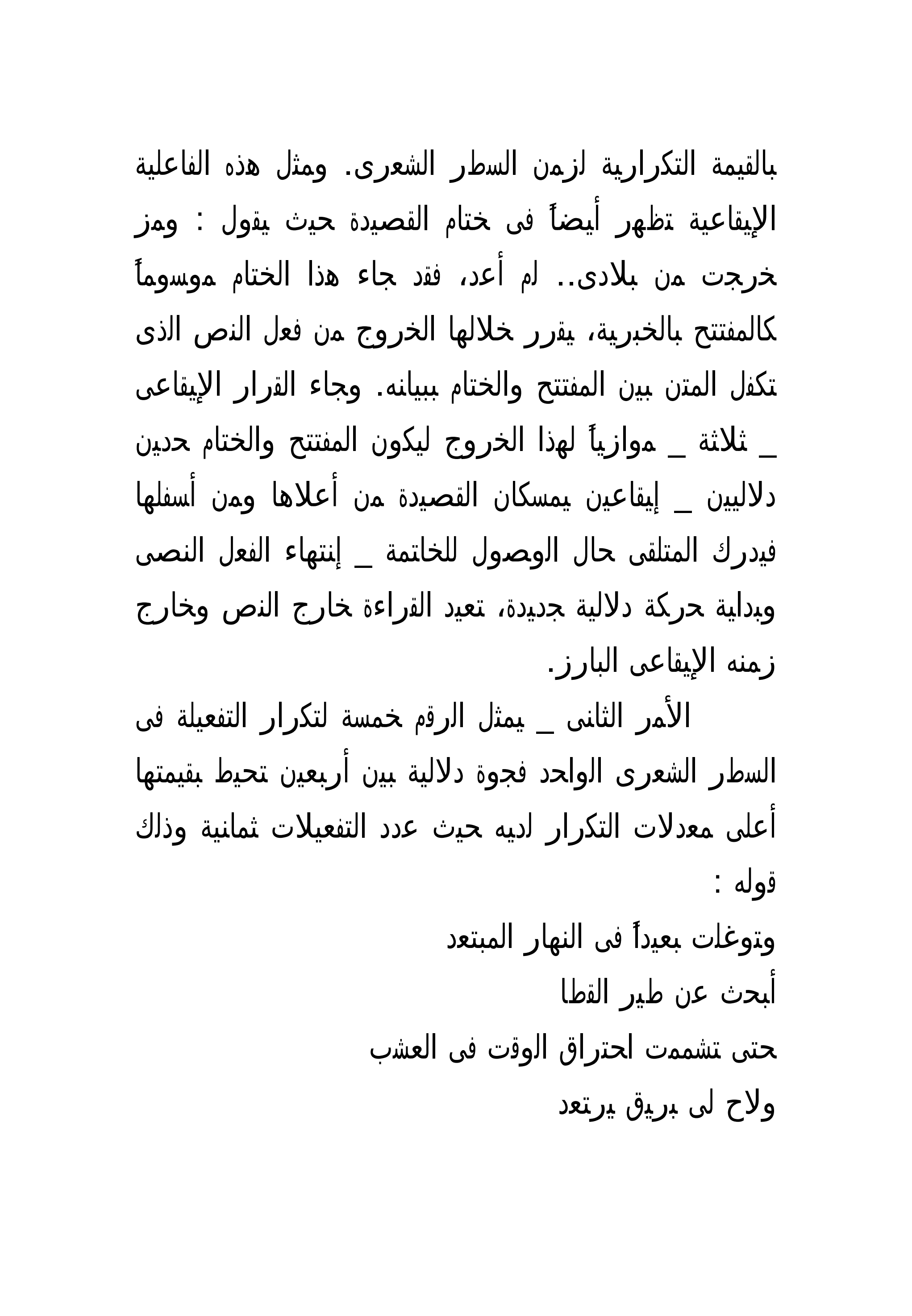
ومذ خرجت من بلادى.. لم أعد !

تعمل قافية الدال المعروفة بانفجاريتها وبجهرها فى هذه القصيدة بوصفها مركزاً دلالياً ينفجر بالتصوير مع كل وقف على سكونها الحاد فى نهاية السطر الشعرى. وكما يدل الاحصاء فقد بنى الشاعر قافيته بمعدل أدناه تفعيلتان وأقصاه ثمانية، والمتوسط بينهما أربعة. فإذا لحظنا معدلات تكرر التفعيلة فى السطر الواحد يتبين أن متوسط طول السطر الشعرى يبلغ نحو أربع تفعيلات عروضية، وأن الرقمين

ثلاثة وخمسة هما رقمان حادان للقيمة التكرارية وينعكسان دلالياً فى أمرين الأول حيث يمثل الرقم ثلاثة إرهاصاً بالطول الطبيعى للنغم الشعرى _ الإيقاع فى القصيدة أحمد حجازى. كما يمثل خاتمة وقراراً ينتهى عنده الإيقاع. وهو ما يناظر الإرهاص الدلالى فى فاتحة النص : هو الربيع كان، واليوم أحد.

ولقد حدد هذا المفتتح زمن النص (الربيع) بما يحمله من تداعيات تستقطب قيم البهجة والانسلاخ من الفعل اليومى المتكرر. وعضد هذا التحديد الدخول التالى فى وحدة زمنية أقل (يوم الحد) بما يستدعيه من قيم الاسترواح فى ختام وحدة زمنيه أكبـر، وهى الأسبوع. وقد جاء التحديد فى خبر قاطع ينفى قيم الانشاء البلاغى المعروف فى أشكال التركيب اللغوى للجملة.

ويعتبر الدخول إلى فضاء النص بهذا الإخبار اللغوى من اللوازم الأسلوبية فى شعر حجازى. غير أن ما يهم الالتفات إليه توافق القيمـة الدلاليـة للبنيـة اللغـويـة (الإرهاص الزمنى/ الحياتى) مع القيمة الدلالية للمفتتح الإيقاعى فى الرقم ثلاثة المشار إليه _ الإرهاص الإيقاعى



بالقيمة التكرارية لزمن السطر الشعرى. ومثل هذه الفاعلية الإيقاعية تظهر أيضاً فى ختام القصيدة حيث يقول : ومز خرجت من بلادى.. لم أعد، فقد جاء هذا الختام موسوماً كالمفتتح بالخبرية، يقرر خلالها الخروج من فعل النص الذى تكفل المتن بين المفتتح والختام ببيانه. وجاء القرار الإيقاعى _ ثلاثة _ موازياً لهذا الخروج ليكون المفتتح والختام حدين دلاليين _ إيقاعين يمسكان القصيدة من أعلاها ومن أسفلها فيدرك المتلقى حال الوصول للخاتمة _ إنتهاء الفعل النصى وبداية حركة دلالية جديدة، تعيد القراءة خارج النص وخارج زمنه الإيقاعى البارز.

الأمر الثانى _ يمثل الرقم خمسة لتكرار التفعيلة فى السطر الشعرى الواحد فجوة دلالية بين أربعين تحيط بقيمتها أعلى معدلات التكرار لديه حيث عدد التفعيلات ثمانية وذلك قوله :

وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعد
أبحث عن طير القطا
حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب
ولاح لى بريق يرتعد

كان القطا

ينحل كاللؤلؤ فى السماء

ثم ينعقد

مقترباً

مسترجعاً صورته من البدو

إن هذه الفجوة المشار إليها تظهر بنائياً فى شكل اتساع مجازى يتحول بالتركيب من صيغة التقرير الخبرية (كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد/ يحط فى حلمى ويشدو، فإذا قمت شرد) إلى صيغة كنائية حركية (حملت قوسى وتوغلت.. إلخ) تتضمن صوراً جزئية تقوم على تعميق الاتساع المجازى وعلى بلورة حدوده الدلالية فى مشهدية تخالف طبيعة التركيب الخبرى المحدود.

ومثل هذا الاتساع فى المجاز يظهر فى الرقمين سبعة وستة الحافين بالرقم ثمانية وإن بدا الاتساع فيهما أقل درجة، وبالتالى يمكن الاستنتاج ان الانحراف على المعدل الطبيعى لطول السطر الشعرى، وهو طول تحدده القصيدة لنفسها، يعد انعكاسا للتوسع المجازى والتحول من صيغة

تقريرية تلتقط الصور الجزئية اعتماداً على مبدأ التجاور إلى صيغة مجازية تتأمل المشهد التصويرى وتبرز ما فيه من صلة انفعالية بين الصور التى تحررت من التجاور وخرجت إلى التوالد أو إلى التعالق المنطقى سبباً ونتيجة.

ولا يمكن الزعم أن هذا الاتساع يمثل عجزاً عن القبض على القافية المناسبة، فتتبع مواضيع الاتساع وتأمل بنيتها تدل على تحول دلالى يوازى الاتساع ويعبر عنه، فهى إذن حيلة فنية يستخدمها الشاعر لإخراج قصيدته على النحو المبين. ومعنى ذلك أن معدل تكرار التفعيلة _ يمثل ضبطاً إيقاعياً لدلالة القصيدة، ومواضع الخروج عليه هى عينها مواضع التحول الدلالى المصاحب. وتدخل التفعيلة بنوعها وبنيتها المزاحفة شريكا أساسياً فى هذا الضبط. فالتفعيلة هى مستفعلن وقد وردت فى اغلبها مزاحفة على شكل متفعلن المقلوب إلى مفاعلن بتأثير الخبن فيها، أى حذف الثانى الساكن منها ومعنى ذلك أن الاستثناء المزاحف قد تحول إلى قاعدة تتبنى على تواترها القصيدة.

ولايمكن الزعم أن هذه المزاحفة تميل بلغة القصيدة إلى النثر، بما فيها من تقريب الحركات وحذف السواكن من

التفعيلة، على قوة هذه الفرضية[١٨]، إذ الحذف صار قاعدة، كما عن التواتر صار قيداً إيقاعيا يعوض غياب الساكن المحذوف. وفى المقابل فقد صار التركيب القياسى للتفعيلة (مستفعلن) ومشابهه (مستعلن) خروجاً على النسق الإيقاعى للقصيدة وعلامة على تحول دلالى فيها.

فقد بلغ معدل تكرار مفاعلن ثمانى وعشرين مرة بنسبة ٤٤,٤ فى المائة ومستعلن اثنين وعشرين مرة بنسبة ٤٤,٩ فى المائة ومستعلن ثلاث عشرة مرة بنسبة ٢٠,٦ فى المائة ويبين الإحصاء أن الشاعر يميل فى بناء النص إلى الموازاة بين الأصل مستفعلن والأصل البديل مفاعلن بنسبة ٧٩,٣ فى المائة تقريباً بما يجعلهما مسيطرين على إيقاع القصيدة باستوائها المنسوب إلى الأصلية فيهما. ووفق هذه الخطة فإن مستعلن تعد خروجاً إيقاعياً عليهما له فاعليته الدلالية المستقلة. وبالتالى فإن مستعلن تمثل حلقة اتصال بين قسمين دلاليين على خط السرد الشعرى، كما تمثل نهاية مفتوحة لهذا الخط، وإن كان الميل للوصل هو الأغلب.

يظهر هذا فى قوله : (القطا يتبعنى من بلد إلى بلد).

فيتبعنى من بلد هى جزيرة إيقاعية مكونة من حركتين

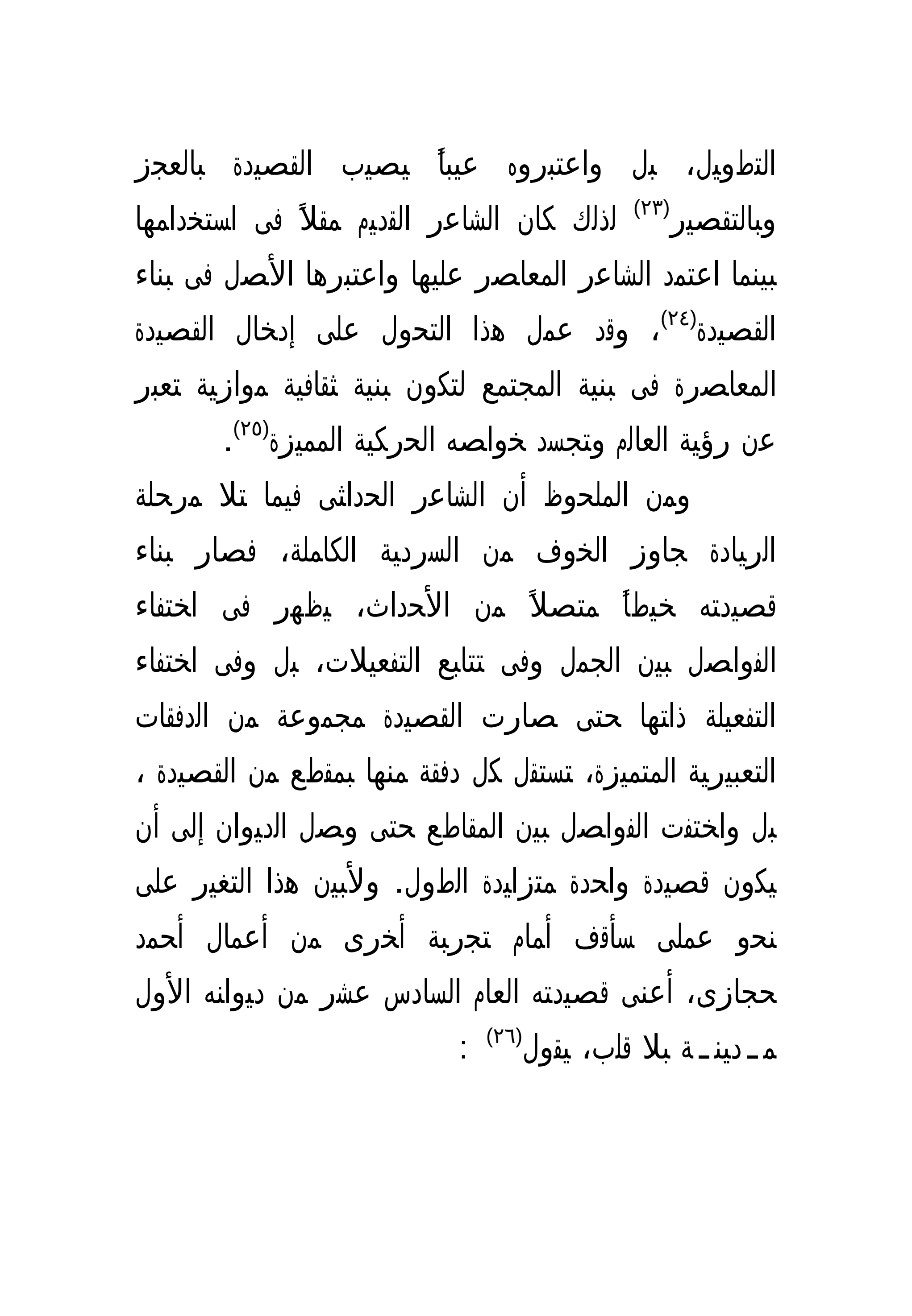
تفعيلتين من ذات الجنس (مستعلن) تجعل يتبعنى الخالية من الحروف المد كلا إيقاعياً متسارعاً يبدأ بوقفة خاطفة على التاء المهموسة المرققة، أى الخالية من ضغط الجهر الذى يبرز الصوت المنطوق ومن التفخيم الذى يعطى قيمة استعلائية للصوت يهيمن بها على ما جاوره. ثم ينتهى هذا الكل الإيقاعى بما يشبه المد بتأثير خضوع النون المائعة، لحركة الكسر القوية، فى ياء المتكلم المعبرة عن الذات المدغمة فى فعل القول.

ومثل هذا الكل الصوتى يتكرر فى قوله : (من بلد) المكون، ظاهرياً من كلمتين منفصلتين هما حرف الجر (من) والأسم المجرور المنون (بلد). وهما الكلمتان اللتان تؤولان إلى وحدة واحدة بفعل التماثل بين نون حرف الجر ونون التنوين وبفعل صلة القرابة بين النون والميم واللام بوصفها أصواتا مائعة، وبالتالى يواجه القارئ بكتلتين صوتيتين من الجنس نفسه. تفصل بين المدخل والقرار، والإيقاعيين المستقرين فى : (كان القطا إلى بلد) بوزن (مستفعلن متفاعلن) الممثلين لأصل النسق الإيقاعى فى القصيدة، مع الخضوع للموازاة فى الفصل بين المدخل والقرار.

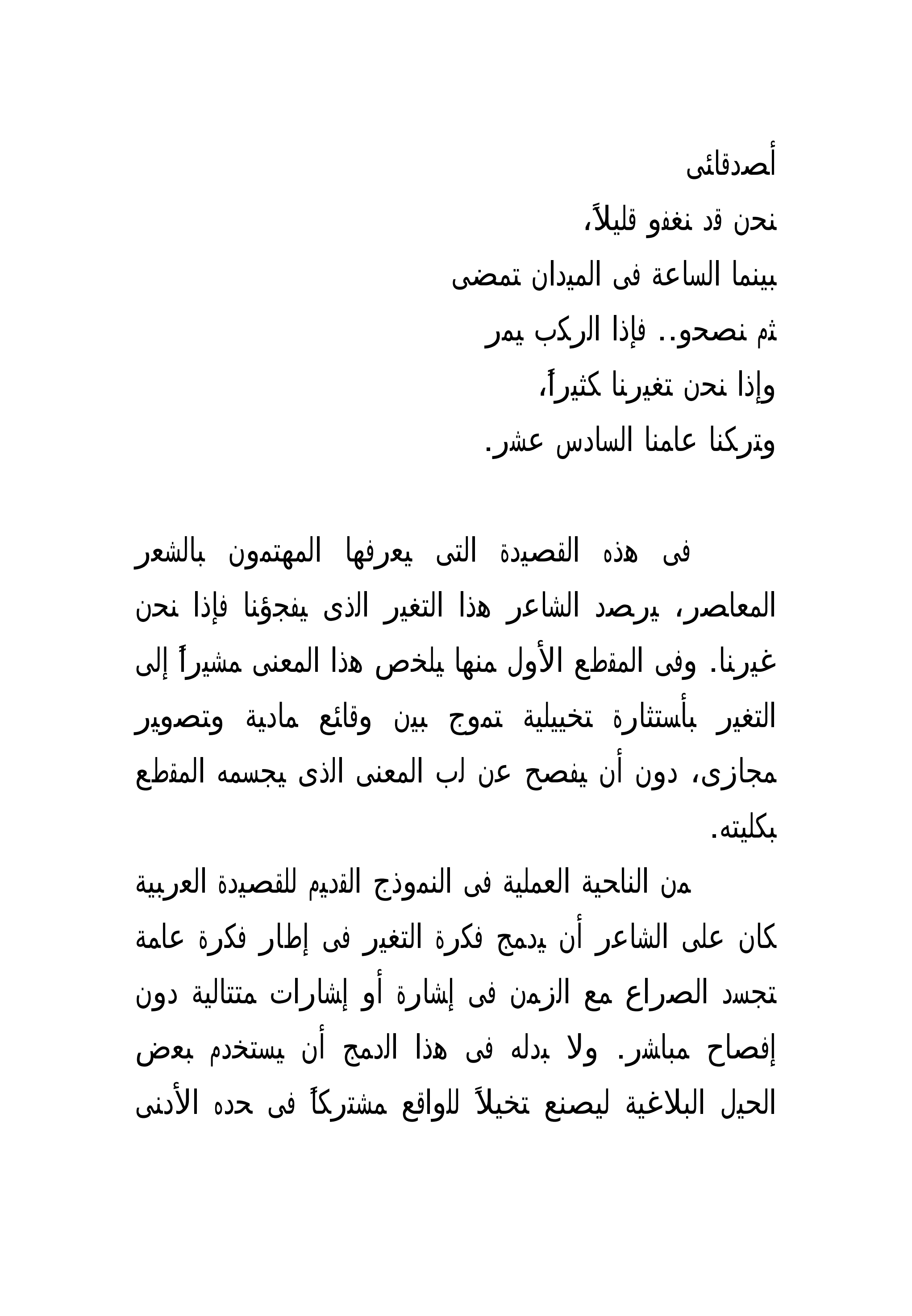
(٤)

يلفت التحليل السابق إلى أمر العلاقة بين طول الجملة والخصائص التخييلية للتعبير. فالجملة فى هذا الشعر تطول باستغلال الروابط النحوية الطبيعية _كالتعاقب والإسناد[١٩] مع استغلال إمكانية التكرار المتزايد للوحدة الإيقاعية المستخدمة. وقد ظهر أن الرواد فى تجاربهم الأولى لم يرتاحوا كثيرا للوصل المطلق أو لتكرار الوحدات الايقاعية، فعملوا على الوقوف فى مدى إيقاعى أقصاه كما ذكرت تسع تفعيلات، خوفاً من انحلال الجملة الشعرية ومن تحول دفقاتهم التعبيرية إلى سرد متصل[٢٠]، فكلما طالت الجملة انفتحت الآفاق التخيلية فى القصيدة وصارت الدفقة مشهداً تعبيرياً متصلاً وكلما قصرت انحاز المجاز فيها إلى التلخيص وإلى التركيز على الخواص الجوهرية لمصدر التخييل[٢١].

ومن العجيب أن التقنية نفسها كانت الأصل فى الشعر القديم[٢٢]، غير أن العرب القدماء لم يحبوا هذا


التطويل، بل واعتبروه عيباً يصيب القصيدة بالعجز وبالتقصير[٢٣] لذلك كان الشاعر القديم مقلاً فى استخدامها بينما اعتمد الشاعر المعاصر عليها واعتبرها الأصل فى بناء القصيدة[٢٤]، وقد عمل هذا التحول على إدخال القصيدة المعاصرة فى بنية المجتمع لتكون بنية ثقافية موازية تعبر عن رؤية العالم وتجسد خواصه الحركية المميزة[٢٥].

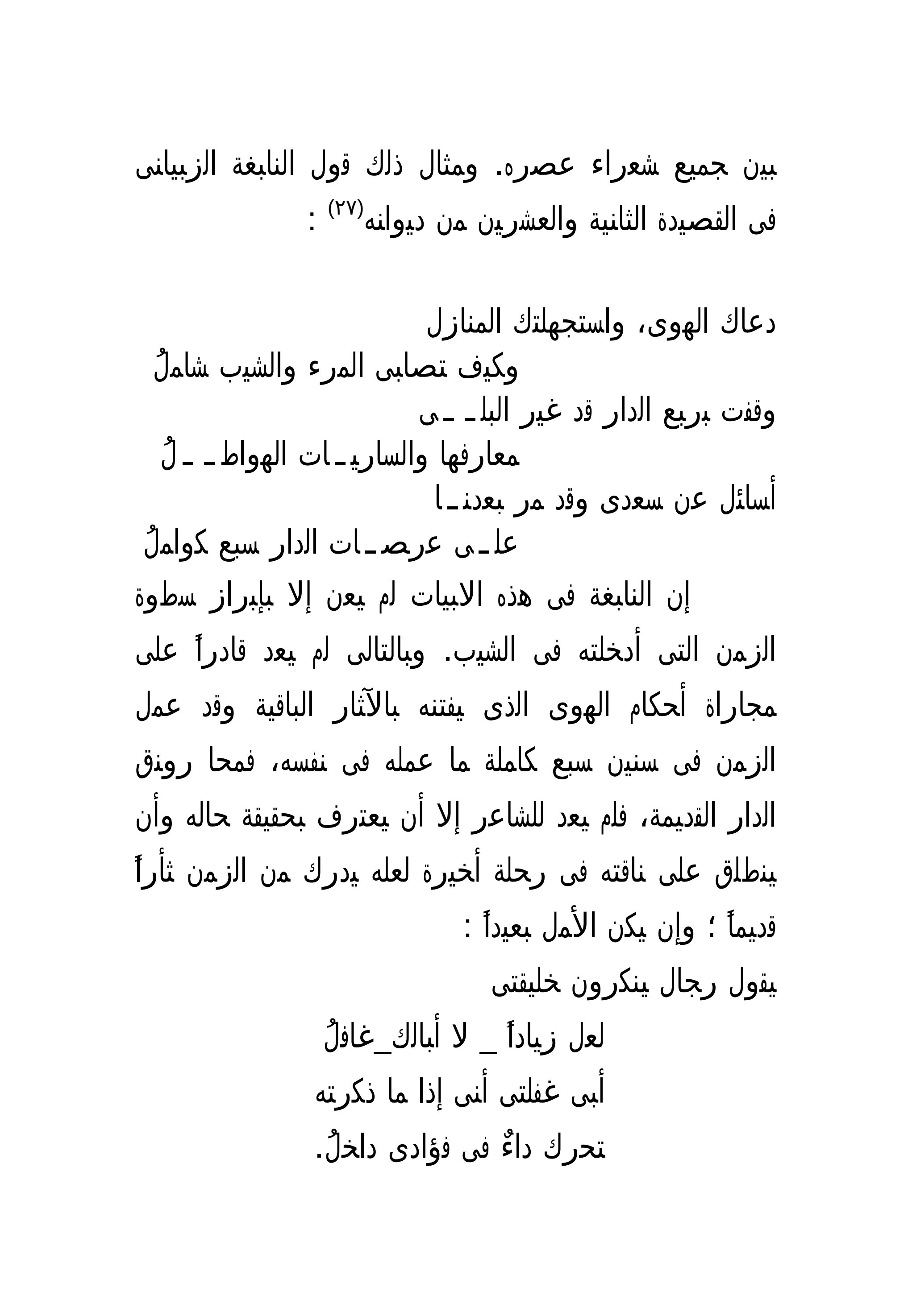
ومن الملحوظ أن الشاعر الحداثى فيما تلا مرحلة الريادة جاوز الخوف من السردية الكاملة، فصار بناء قصيدته خيطاً متصلاً من الأحداث، يظهر فى اختفاء الفواصل بين الجمل وفى تتابع التفعيلات، بل وفى اختفاء التفعيلة ذاتها حتى صارت القصيدة مجموعة من الدفقات التعبيرية المتميزة، تستقل كل دفقة منها بمقطع من القصيدة ، بل واختفت الفواصل بين المقاطع حتى وصل الديوان إلى أن يكون قصيدة واحدة متزايدة الطول. ولأبين هذا التغير على نحو عملى سأقف أمام تجربة أخرى من أعمال أحمد حجازى، أعنى قصيدته العام السادس عشر من ديوانه الأول مـدينـة بلا قلب، يقول[٢٦] :



أصدقائى
نحن قد نغفو قليلاً،
بينما الساعة فى الميدان تمضى
ثم نصحو.. فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيراً،
وتركنا عامنا السادس عشر.

فى هذه القصيدة التى يعرفها المهتمون بالشعر المعاصر، يرصد الشاعر هذا التغير الذى يفجؤنا فإذا نحن غيرنا. وفى المقطع الأول منها يلخص هذا المعنى مشيراً إلى التغير بأستثارة تخييلية تموج بين وقائع مادية وتصوير مجازى، دون أن يفصح عن لب المعنى الذى يجسمه المقطع بكليته.

من الناحية العملية فى النموذج القديم للقصيدة العربية كان على الشاعر أن يدمج فكرة التغير فى إطار فكرة عامة تجسد الصراع مع الزمن فى إشارة أو إشارات متتالية دون إفصاح مباشر. ولا بدله فى هذا الدمج أن يستخدم بعض الحيل البلاغية ليصنع تخيلاً للواقع مشتركاً فى حده الأدنى


بين جميع شعراء عصره. ومثال ذلك قول النابغة الزبيانى فى القصيدة الثانية والعشرين من ديوانه[٢٧] :

دعاك الهوى، واستجهلتك المنازل
وكيف تصابى المرء والشيب شاملُ
وقفت بربع الدار قد غير البلــى
معارفها والساريــات الهواطــلُ
أسائل عن سعدى وقد مر بعدنــا
علــى عرصــات الدار سبع كواملُ

إن النابغة فى هذه الابيات لم يعن إلا بإبراز سطوة الزمن التى أدخلته فى الشيب. وبالتالى لم يعد قادراً على مجاراة أحكام الهوى الذى يفتنه بالآثار الباقية وقد عمل الزمن فى سنين سبع كاملة ما عمله فى نفسه، فمحا رونق الدار القديمة، فلم يعد للشاعر إلا أن يعترف بحقيقة حاله وأن ينطلق على ناقته فى رحلة أخيرة لعله يدرك من الزمن ثأراً قديماً ؛ وإن يكن الأمل بعيداً :

يقول رجال ينكرون خليقتى
لعل زياداً _ لا أباك_غافلُ
أبى غفلتى أنى إذا ما ذكرته
تحرك داءٌ فى فؤادى داخلُ.

....

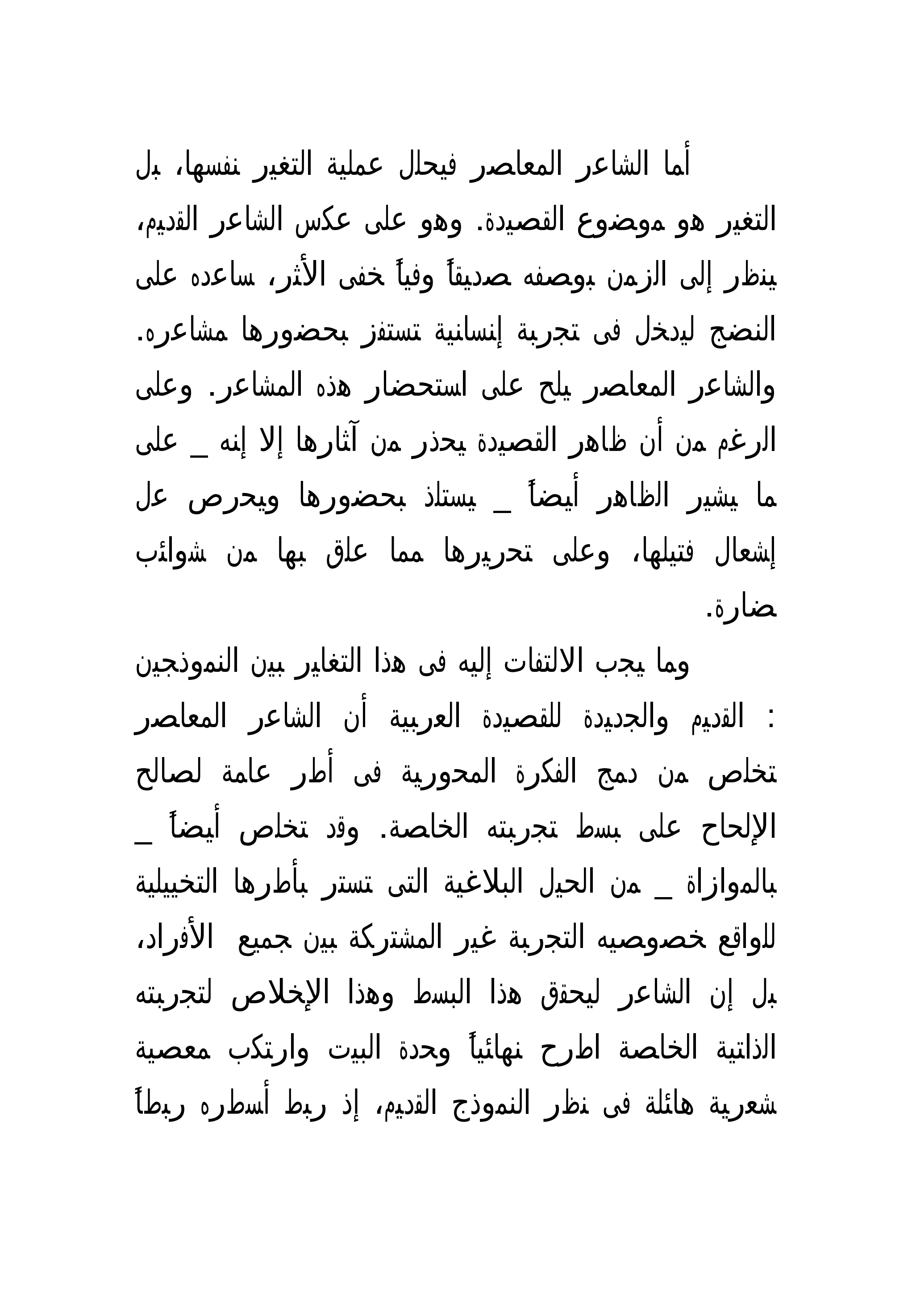
فإن تك قد ودعت غير مذممٍ

أواهى ملك ثبتتها الأوائـ ـلُ

فلا تبعدن إن المنية مـ ـوعد

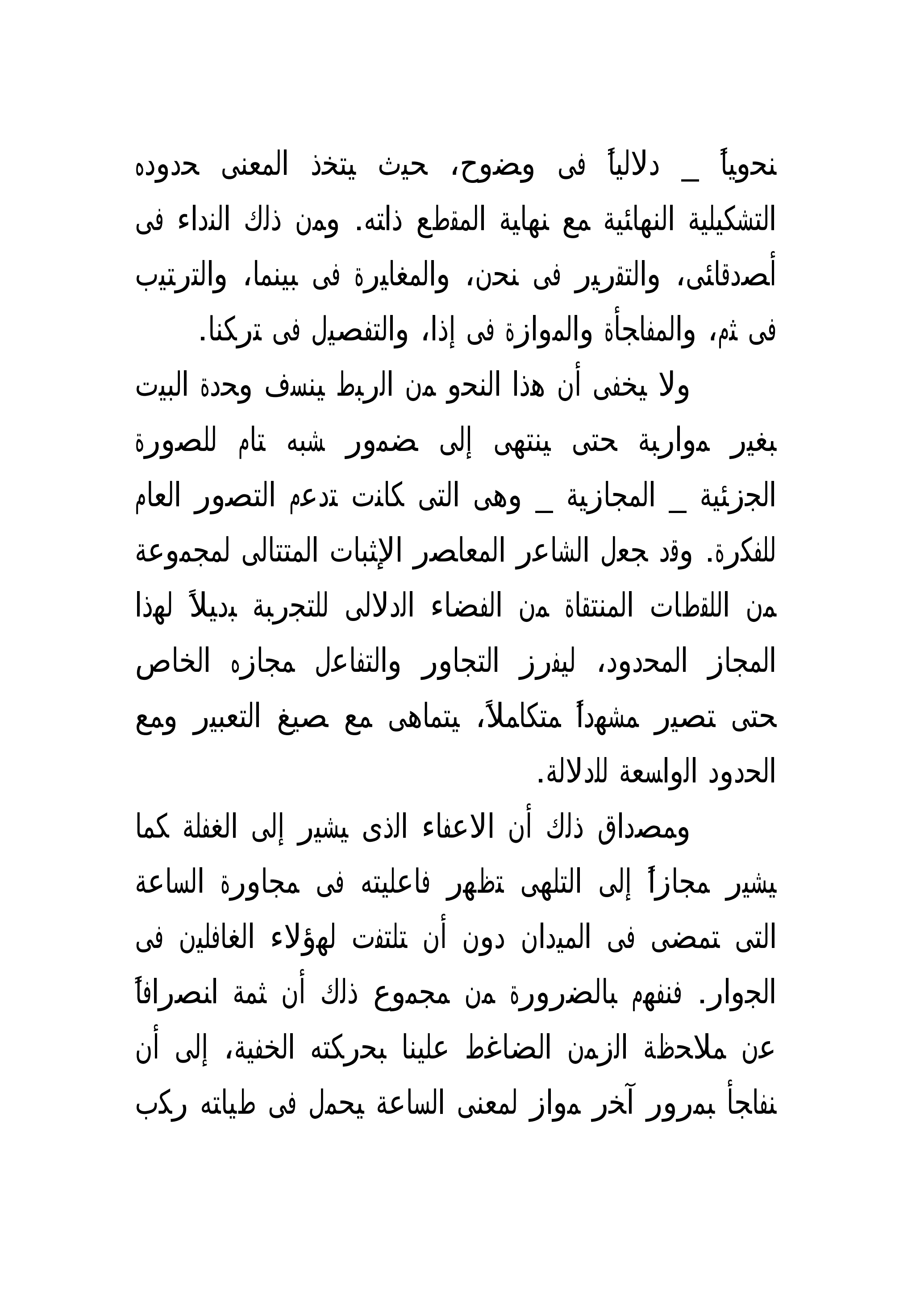
وكل امرى يوماًبه الحال زائلُ

فعلى الرغم من أن هذه الأبيات فى رثاء النعمان بين الحارث، إلا إنها من الوجهه النفسية تعضد إشارة الأبيات فى صدر القصيدة حيث يشكو النابغة من فعل الزمن فى بدنه وفى نفسه جميعاً. وهذا هو ما أراد الشاعر القديم قوله فى مثل هذه القصائد. أى أنه تعب من الحياة وإنه غير قادر على تحمل المزيد من أعبائها. فلا حاجة إذن إلى استحضار تفصيلات من الماضى البعيد، بل المراد تهيئة الحاضر لمواجهة الزمن المتجدد. لذلك عنى بترسيم حدود الناقة وما يتعلق بها من مشاهد تصويرية، فهى أداته لصنع المواجهة وتحقق أمله البعيد. ولذلك أيضاً جاء حديث التغير عارضاً، يستحضر حكمة الآباء والأجداد موجزة صائبة لتكون ناقوساً يحذز الشاعر ويحذر متلقيه من المصير نفسه.



أما الشاعر المعاصر فيحال عملية التغير نفسها، بل التغير هو موضوع القصيدة. وهو على عكس الشاعر القديم، ينظر إلى الزمن بوصفه صديقاً وفياً خفى الأثر، ساعده على النضج ليدخل فى تجربة إنسانية تستفز بحضورها مشاعره. والشاعر المعاصر يلح على استحضار هذه المشاعر. وعلى الرغم من أن ظاهر القصيدة يحذر من آثارها إلا إنه _ على ما يشير الظاهر أيضاً _ يستلذ بحضورها ويحرص عل إشعال فتيلها، وعلى تحريرها مما علق بها من شوائب ضارة.

وما يجب الالتفات إليه فى هذا التغاير بين النموذجين : القديم والجديدة للقصيدة العربية أن الشاعر المعاصر تخلص من دمج الفكرة المحورية فى أطر عامة لصالح الإلحاح على بسط تجربته الخاصة. وقد تخلص أيضاً _ بالموازاة _ من الحيل البلاغية التى تستر بأطرها التخييلية للواقع خصوصيه التجربة غير المشتركة بين جميع الأفراد، بل إن الشاعر ليحقق هذا البسط وهذا الإخلاص لتجربته الذاتية الخاصة اطرح نهائياً وحدة البيت وارتكب معصية شعرية هائلة فى نظر النموذج القديم، إذ ربط أسطره ربطاً


نحوياً _ دلالياً فى وضوح، حيث يتخذ المعنى حدوده التشكيلية النهائية مع نهاية المقطع ذاته. ومن ذلك النداء فى أصدقائى، والتقرير فى نحن، والمغايرة فى بينما، والترتيب فى ثم، والمفاجأة والموازة فى إذا، والتفصيل فى تركنا.

ولا يخفى أن هذا النحو من الربط ينسف وحدة البيت بغير مواربة حتى ينتهى إلى ضمور شبه تام للصورة الجزئية _ المجازية _ وهى التى كانت تدعم التصور العام للفكرة. وقد جعل الشاعر المعاصر الإثبات المتتالى لمجموعة من اللقطات المنتقاة من الفضاء الدلالى للتجربة بديلاً لهذا المجاز المحدود، ليفرز التجاور والتفاعل مجازه الخاص حتى تصير مشهداً متكاملاً، يتماهى مع صيغ التعبير ومع الحدود الواسعة للدلالة.

ومصداق ذلك أن الاعفاء الذى يشير إلى الغفلة كما يشير مجازاً إلى التلهى تظهر فاعليته فى مجاورة الساعة التى تمضى فى الميدان دون أن تلتفت لهؤلاء الغافلين فى الجوار. فنفهم بالضرورة من مجموع ذلك أن ثمة انصرافاً عن ملاحظة الزمن الضاغط علينا بحركته الخفية، إلى أن نفاجأ بمرور آخر مواز لمعنى الساعة يحمل فى طياته ركب

الغافلين، وهم غير الغافلين الذين خاطبهم فى التصدير. فإذا نحن متغيرون وغير ملائمين للسادسة عشرة بما فيها من لهو لا يصلح لمن غادرها.

وقد نفهم مايزيد على ذلك إذا تتبعنا ما تقضى به المقارنة بين الإغفاء والصحو والترادف _ إن جزئياً _بين المضى والمرور. وكذلك المقارنة بين ما تقتضى به المغايرة فى بينما والمفاجأة فى إذا، وبين الترتيب فى ثم والتوازى فى عطف الواو. وهى الوظائف والمعانى النحوية التى أحسن الشاعر استخدامها ليصل بها إلى إخراج مشهد على هذا النحو لا غيره. وقد صنعت كل أداء منها مشهدها الخاص بها. لكنها وإن تكن جزئية فهى تتعاطف بصلات التجاور وبصلات وظائفها النحوية لتكون مشهداً عاماً يجمعها فى تفاعل قادر على بسط اللحظة الجزئية التى تتحكم فى إنتاجه.

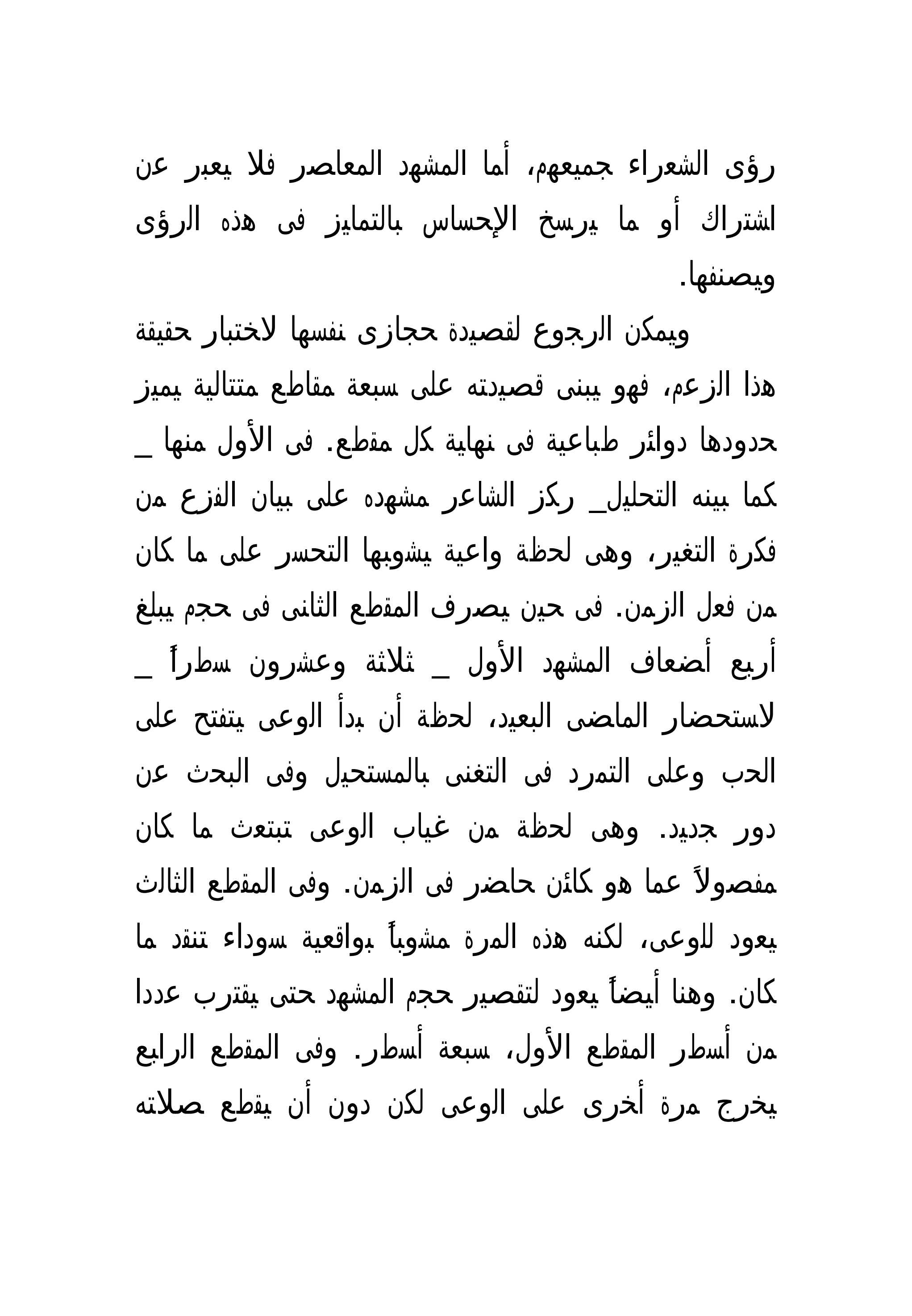
فالتغير هو مناط الفزع فى الانتقال من العام السادس عشر _ أى المراهقة _ إلى ما بعدها. وقد يريد الشاعر أن يقف بنفسه عند لحظة الجموح وعند الحلم الرومانسى فيها، لكنه أيضاً يفزع من الوعى بهذا الانتقال. وقد يكون الوعى هو الباطن الذى يحرك الفزع. لقد كان الشاعر مرتاحاً

لغفوته _ أو لغفلته_ ثم كان ما جعله يثوب إلى المسؤولية.
إن مغادرة السادسة عشرة تفرض عليه الاضطلاع بمهام،جديدة وربما لم يرد الاضطلاع بها. ولعله لم يتهيأ لها بعد. كل ذلك جائز لكنه لم يكن ليظهر لولا البسط السردى للمشهد، ولولا ما ارتبطت به لحظة الدفق الشعورى من ظواهر الربط النحوى حتى تؤول الأسطر لسلسلة واحدة متداغمة المعنى. وفى ذلك هدم لوحدة البيت القديمة. ويلحظ من مظاهر هذا الهدم تحويل صيغة خليلى اللاصقة بالنموذج القديم[٢٨]، إلى أصدقائى اللاصقة بالمجتمع الجديد.

وما ذلك ليلفت الانتباه فحسب، على نحو ما أدته خليلى فى النموذج القديم بل لضمان المشاركة الإيجابية الحميمة من قارئه، فالقارئ فى القصيدة الجديدة مشارك أصيل فى إنتاجها وقد وعى الشاعر المعاصر ذلك، فتوجه إليه بنحو أصدقائى التى نجدها لافتة متكررة فى نماذج كثيرة من الشعر الجديد، خاصة فى مراحلها الأولى التى ارتبطت بمرحلة القومية المتطلبة لخطابية حارة لازمت نماذجها الباكرة، حتى صارت من لوازمها المائزة، وإن تخففت منها لاحقاً[٢٩].

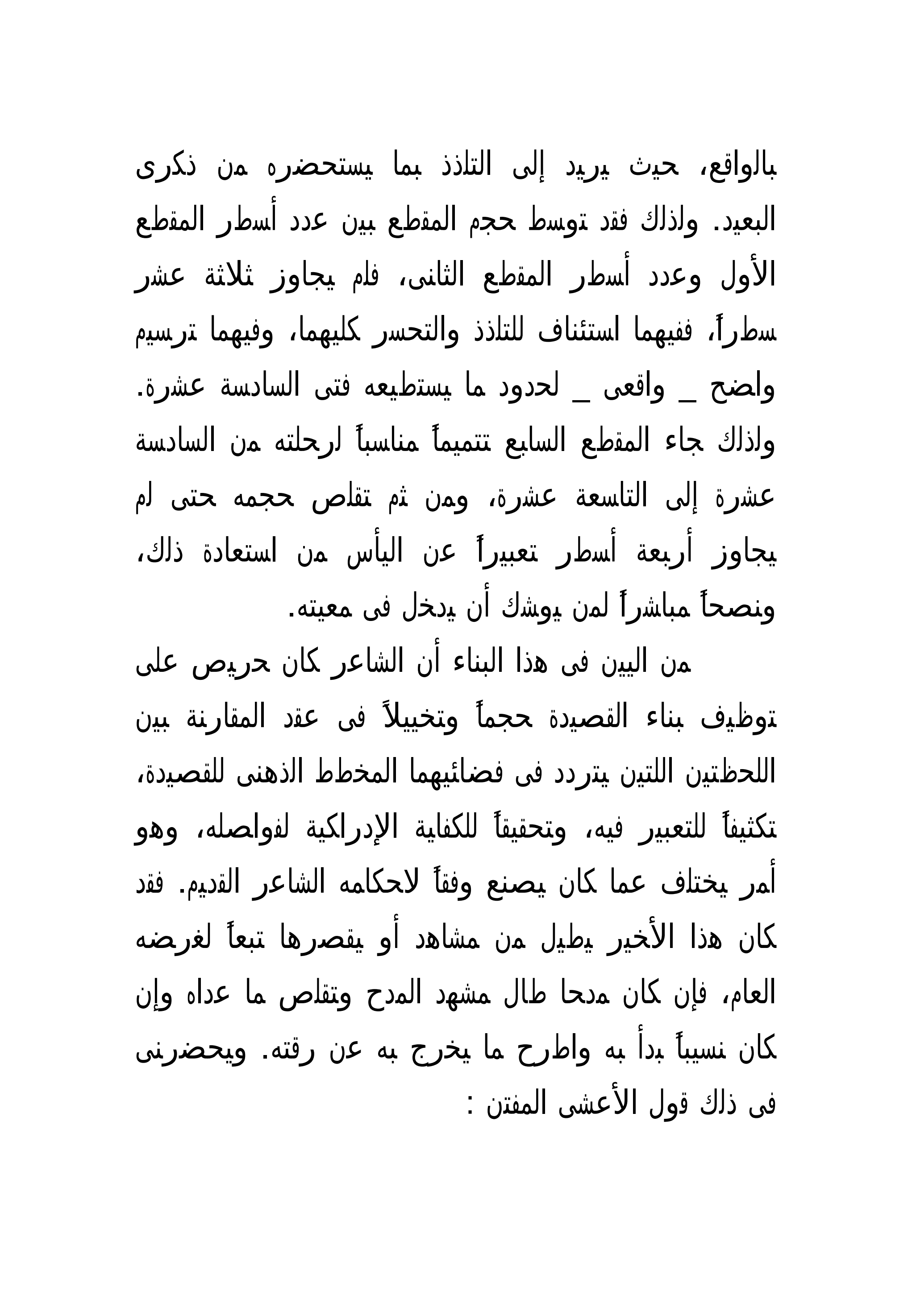
ما أريد الإلحاح على بيانه أن أبرز ما تشير إليه قصيدة حجازى، أى التخاص من القصد إلى جوهر المجاز فى المحاكاة القديمة، حيث انتقل القول من الإيجازبمفهومه البلاغى الثابت فى النقد القديم، إلى البسط المقصود لذاته. وبالتالى لاتعود للفظ المستقل قيمة تخيلية متعاظمة بالانحراف عن الأصل فى وضعها اللغوى، وإنما تعود لهذا الأصل فاعلية موازية لقيمة الانحراف فى دلالتها. فهو إذن الوضوح، لكنه لا يعطى نفسه من التلقى المباشر. فيستلزم التأمل والمراجعة قبل تحقيق المكاشفة به. وتبقى له فى النهاية مرونة تحفظ له فضائه الدلالى قادراً على التوالد وعلى التجدد

والمشهدية التى يصنعها تجاور الألفاظ تضمن ألا ينحصر المعنى فى سطر بعينه بل تتفرق أجزاؤه وتتفاعل مروراً بالوقوف على الفواصل الموسيقية المرنة فى حركات القافية. ووظيفة المشهد فى هذا الشعر التعبير عن مراحل من التجربة فى إطار عام لجميع حدود الفضاء النصى كله، على خلاف ما أدتة مشاهد الأغراض فى الشعر القديم. وقد كانت تعمل وفق نظام ترميزى وجودى تشترك فى أسطوريته



رؤى الشعراء جميعهم، أما المشهد المعاصر فلا يعبر عن اشتراك أو ما يرسخ الإحساس بالتمايز فى هذه الرؤى ويصنفها.

ويمكن الرجوع لقصيدة حجازى نفسها لاختبار حقيقة هذا الزعم، فهو يبنى قصيدته على سبعة مقاطع متتالية يميز حدودها دوائر طباعية فى نهاية كل مقطع. فى الأول منها _ كما بينه التحليل_ ركز الشاعر مشهده على بيان الفزع من فكرة التغير، وهى لحظة واعية يشوبها التحسر على ما كان من فعل الزمن. فى حين يصرف المقطع الثانى فى حجم يبلغ أربع أضعاف المشهد الأول _ ثلاثة وعشرون سطراً _ لاستحضار الماضى البعيد، لحظة أن بدأ الوعى يتفتح على الحب وعلى التمرد فى التغنى بالمستحيل وفى البحث عن دور جديد. وهى لحظة من غياب الوعى تبتعث ما كان مفصولاً عما هو كائن حاضر فى الزمن. وفى المقطع الثالث يعود للوعى، لكنه هذه المرة مشوباً بواقعية سوداء تنقد ما كان. وهنا أيضاً يعود لتقصير حجم المشهد حتى يقترب عددا من أسطر المقطع الأول، سبعة أسطر. وفى المقطع الرابع يخرج مرة أخرى على الوعى لكن دون أن يقطع صلاته



بالواقع، حيث يريد إلى التلاذذ بما يستحضره من ذكرى البعيد. ولذلك فقد توسط حجم المقطع بين عدد أسطر المقطع الأول وعدد أسطر المقطع الثانى، فلم يجاوز ثلاثة عشر سطراً، ففيهما استئناف للتلاذذ والتحسر كليهما، وفيهما ترسيم واضح _ واقعى _ لحدود ما يستطيعه فتى السادسة عشرة. ولذلك جاء المقطع السابع تتميماً مناسباً لرحلته من السادسة عشرة إلى التاسعة عشرة، ومن ثم تقلص حجمه حتى لم يجاوز أربعة أسطر تعبيراً عن اليأس من استعادة ذلك، ونصحاً مباشراً لمن يوشك أن يدخل فى معيته.

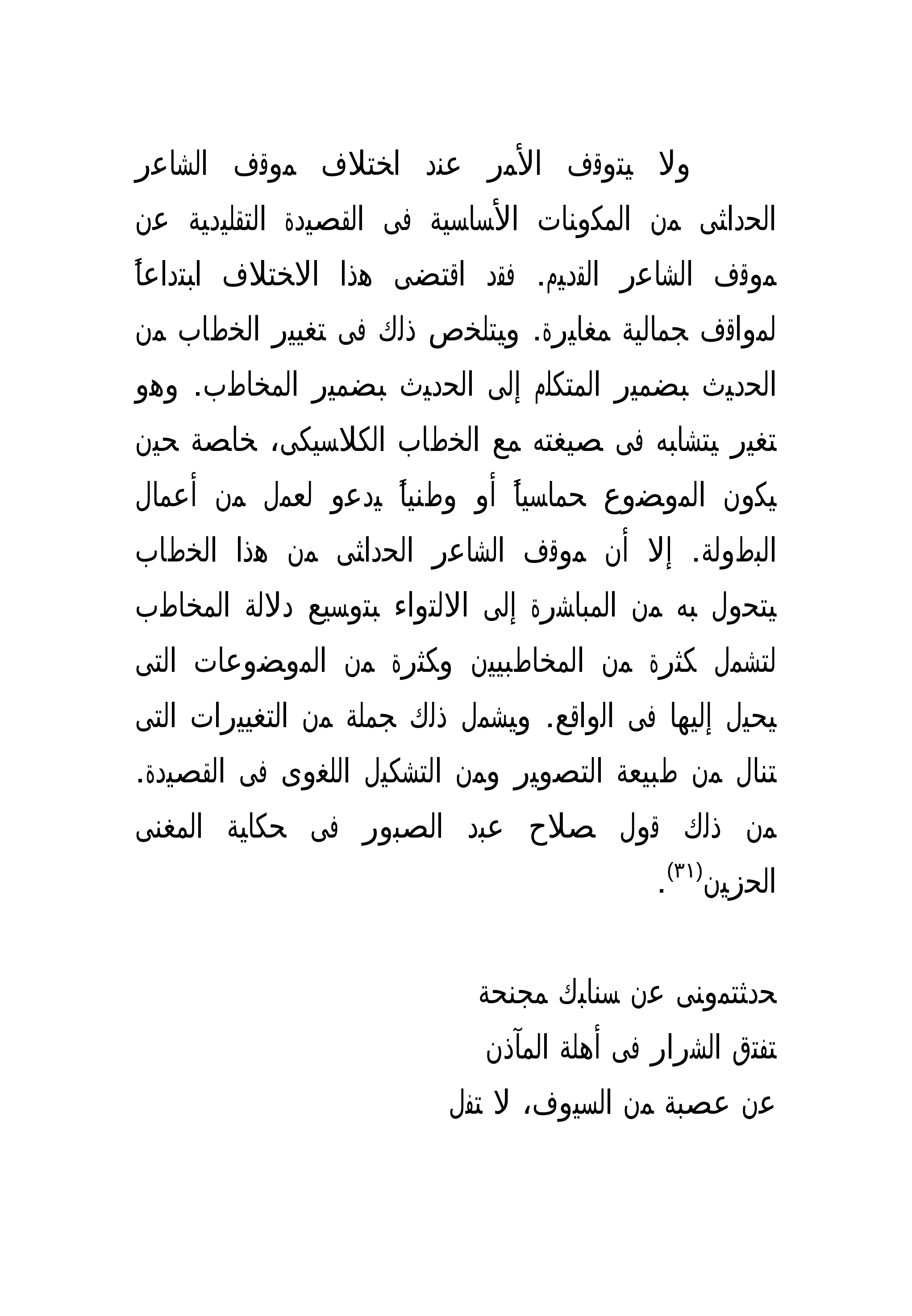
من البين فى هذا البناء أن الشاعر كان حريص على توظيف بناء القصيدة حجماً وتخييلاً فى عقد المقارنة بين اللحظتين اللتين يتردد فى فضائيهما المخطط الذهنى للقصيدة، تكثيفاً للتعبير فيه، وتحقيقاً للكفاية الإدراكية لفواصله، وهو أمر يختلف عما كان يصنع وفقاً لاحكامه الشاعر القديم. فقد كان هذا الأخير يطيل من مشاهد أو يقصرها تبعاً لغرضه العام، فإن كان مدحا طال مشهد المدح وتقلص ما عداه وإن كان نسيباً بدأ به واطرح ما يخرج به عن رقته. ويحضرنى فى ذلك قول الأعشى المفتن :

ودع هريرة إن الركب مرتحلُ
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

وهى غزلية رقيقة لامشاحة فى إكبارها، وقد تدل على قدرة الشاعر القديم فى تكثيف تجربته حين يخلص لحدودها. لكن الناقد القديم _ فيما يبدو_ لم يرض عن إخراج غرض من معية متمماته. وكان هذا طبيعياً إذا القصيدة تجربة وجودية جمعية يستقل كل غرض ببيان جزء منها. لذلك فقد طالب الشاعر أن يوازن بين أغراضه، وإلا عد عيباً فى قصيدته على ما هو معروف[٣٠].

والشاعر المعاصر هنا لا يتغزل ولا يمدح، بل يبتكر تجربة وجودية تجتاب معها مشاهدها ورؤاها من نفسها، وكان حقيقاً به أن يفعل حيث تحرر من القديم وانطلق خلف المعاصر، ينهل منه ويفتتح به أغرضه !

(٥)


ولا يتوقف الأمر عند اختلاف موقف الشاعر الحداثى من المكونات الأساسية فى القصيدة التقليدية عن موقف الشاعر القديم. فقد اقتضى هذا الاختلاف ابتداعاً لمواقف جمالية مغايرة. ويتلخص ذلك فى تغيير الخطاب من الحديث بضمير المتكلم إلى الحديث بضمير المخاطب. وهو تغير يتشابه فى صيغته مع الخطاب الكلاسيكى، خاصة حين يكون الموضوع حماسياً أو وطنياً يدعو لعمل من أعمال البطولة. إلا أن موقف الشاعر الحداثى من هذا الخطاب يتحول به من المباشرة إلى الالتواء بتوسيع دلالة المخاطب لتشمل كثرة من المخاطبيين وكثرة من الموضوعات التى يحيل إليها فى الواقع. ويشمل ذلك جملة من التغييرات التى تنال من طبيعة التصوير ومن التشكيل اللغوى فى القصيدة. من ذلك قول صلاح عبد الصبور فى حكاية المغنى الحزين[٣١].

حدثتمونى عن سنابك مجنحة
تفتق الشرار فى أهلة المآذن
عن عصبة من السيوف، لا تفل

قد أغمدت فى الصخر، لا تسل

إلا إذا قرأتم دونها أسماءكم

ياعصبة الأماجد، الأشاوس، الأحامد، الأحاسن

وقلتم :

" يا أيها المغنى غننا

مسمل العينين فى حضرتنا

لحنا يثير زهونا

ويذكر انتصارنا

(إذا تحين ساعة موعودة، تغيم فى أشراطها

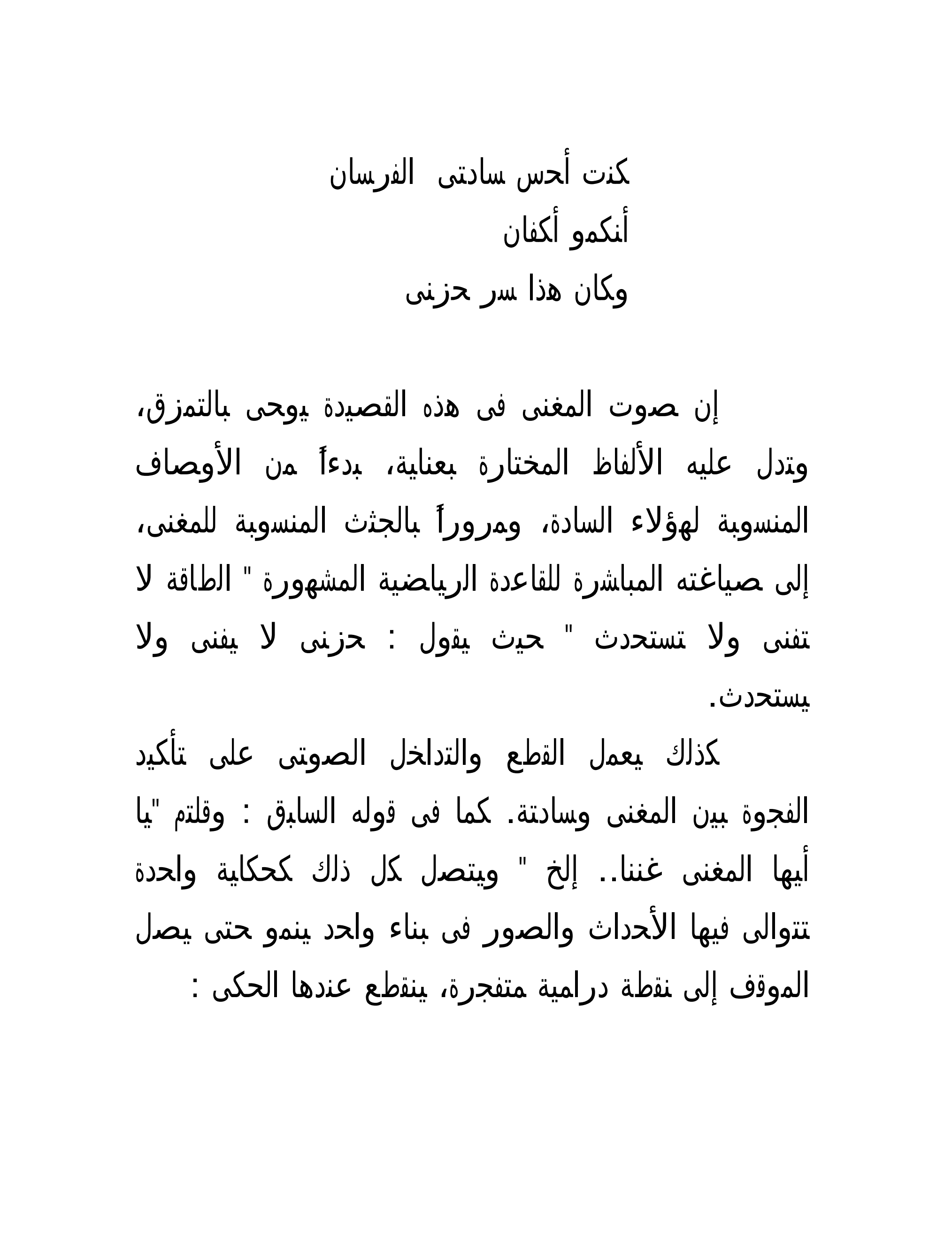
لم تنخلع عن غيمها إلا لنا

الساعة التى تصير فيها خوذة الشيطان

كأساً لخمر سيد الفرسان)"

يضع صلاح عبد الصبور قصيدته على لسان المغنى الحزين فى سبعة مقاطع، وكل مقطع منها فى عنوان مستقل حتى ليبدو قصيدة مستقلة. وفيها يستعيد المغنى ما كان له فى بلاط السلطان، فهو المغنى الموكل بإنشاد الأغانى المطربة، يقول ما يريد السادة أن يقوله، ولا يزيد. وهو المغنى الذى

يذكرنا بلاعب السيرك عند أحمد عبد المعطى حجازى، فكلاهما يقوم بإسعاد الآخرين لكنه يكتم حزنه فى قلبه. ويتشابهان فى وعيهما بخطورة اللعبة التى يؤديانها. غير أن مغنى صلاح عبد الصبور يقهر فى كل حركة ويهان فى كل لحظة، وهو ممثل لفريق المقهورين، الفريق الذى يدفن موتاه من الأحلام ومن الغضارة ومن الشباب ومن الكهولة فى نفسه. أما الساده فهم الأكفان التى تقيد أولئك الموتى جميعاً :



كنت أحس سادتى الفرسان
أنكمو أكفان
وكان هذا سر حزنى

إن صوت المغنى فى هذه القصيدة يوحى بالتمزق، وتدل عليه الألفاظ المختارة بعناية، بدءاً من الأوصاف المنسوبة لهؤلاء السادة، ومروراً بالجثث المنسوبة للمغنى، إلى صياغته المباشرة للقاعدة الرياضية المشهورة " الطاقة لا تفنى ولا تستحدث " حيث يقول : حزنى لا يفنى ولا يستحدث.

كذلك يعمل القطع والتداخل الصوتى على تأكيد الفجوة بين المغنى وسادتة. كما فى قوله السابق : وقلتم "يا أيها المغنى غننا.. إلخ " ويتصل كل ذلك كحكاية واحدة تتوالى فيها الأحداث والصور فى بناء واحد ينمو حتى يصل الموقف إلى نقطة درامية متفجرة، ينقطع عندها الحكى :

بعد قليل من زمان
طردت من بلاط القصر يا سادتى الفرسان
صرت ابن سبيل، جائعاً مهان

حتى أتت خيول عصبة الشيطان
إذا بكم تمضون كالنعامة المجنحة
واسفا قلوبكم مسافحة.

لكن الأحداث لا تنتهى، فالمتلقى يجد نفسه مضطراً إلى متابعة الأحداث فى خياله وإلى سد فجواتها باستعادة الأحداث المروية تحقيقاً. وعند ذلك يتبين أن الخطاب على غير الظاهر موجه للمتلقى، لجماعة المقهورين الذين سمتهم القصيدة أصدقاء يفتقدون الحميمية :

أربعة نحن من الصحاب
مهرج البلاط، والمؤرخ الرسمى، والعراف، والمغنى
وكلنا بدون أسماء ولا سيوف
وكلنا مؤجر بالقطعة

ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف

من خزانة السلطان

وبيننا صداقة، عميقة كالفجوه

إن الاشتراك العميق فى أسباب الأزمة وفى مظاهرها هو الصلة بين الأصدقاء، وطبيعة الاستلاب فى ذلك سبب الفجوة، تماماً كأسباب الصلف ومظاهر الادعاء التى تجمع وجوه السادة. والمغنى هو واحد من وجوه الموتى الأحياء الذين يمثلهم ويعبر عن انحطاطهم :

أصحبنا مثل الطين بقاع البئر

لايملك أن يتأمل صفحة وجهه.

فقد تحول المغنى إلى لسان للجماعة يعبر عن صوتها غير الرسمى، غير المسموع، ويفكر فى مصيرها المنكود، وبالتالى تصبح القصيدة نقداً حاداً لموقف اجتماعى مقلوبة أوضاعه، فيه سادة وعبيد، على غير ما وعد به السادة الذين أدعوا لقدرة على تفتيت

الصخر.

ويلحظ أن القصيدة لا تعين مخاطباً بعينه فهم عصبة الأماجد، الأشاوس، الأحامد، الأحاسن، لكن لا تغيب دلالة المسميات فيها من استعلاء ومن تكبر ومن تباهى، كمالا تغيب دلالات المغنى والمهرج والمؤرخ والعراف فى الجانب المقابل. هكذا تخلق القصيدة موقفاً متعارضاً بين فريقين، تتماهى بينهما الأحداث بطول القصيدة دون أن تصل إلى درجة التوحد، ليظل التعارض موجوداً، ولتنفجر الدلالات الناقدة من بينها.

وإلى جانب التعارض بين المواقف يعمل تخليص الخيال من صيغة التصويرية المباشرة (التشبيه، الاستعارة.. إلخ) على تأكيد هذا التعارض، بتحويل المواقف النثرية إلى مواقف شعرية تلمس حدود المجاز دون أن تدخل فى بنيته الحادة، ومن ثم يأتى المجاز من الانحراف عن الواقع، من معارضة منطق الأحداث، وهو يعكس موقف المجاز التقليدى الذى تنفجر شعريته من مخالفة الواقع الذهنى، واقع اللغة المتشيئ.

(٦)

وتلفت هذه البنية إلى تقنية القناع. وهو لون من المجاز أدى إليه التوسع فى مفهوم المجاز وإلى وجود بديل ملتو يجنب الرواد المواجهة المباشرة مع السلطة السياسية، رغم اتفاقهم الظاهر على مبادئ التحرر الوطنى.

لقد عمل القناع على توفير تجربة روحية كثيفة المعنى، تنتهى إلى نقد الواقع المكروه. وقد التقى كثير من الرواد على جعل السندباد والمسيح وهوميروس وجوهاً لأقنعتهم، وقد ابتدعوا إلى جانب ذلك وجوهاً أخرى للقناع تناسب تجاربهم الخاصة. من هذه التجارب قصيدة أحمد حجازى المشار إليها قبل قليل، (مرثية لاعب سيرك) وهى، تتمثل فضيلة القناع، كما تمثلت فى قصيدة صلاح عبد الصبور السابقة. غير أن الإلحاح على الموقف الوجودى للاعب السيرك بتركيز الخطاب وبابتداع الصور من حياته الخاصة يعطيه قدراً أكبر من المرونة وقدرة على النفاذ إلى المتلقى بدرجة أبكبر من قصيدة عبد الصبور ومن شبيهاتها المملوءة بمواقف وجودية أعقد كثيراً من مواقف لاعب

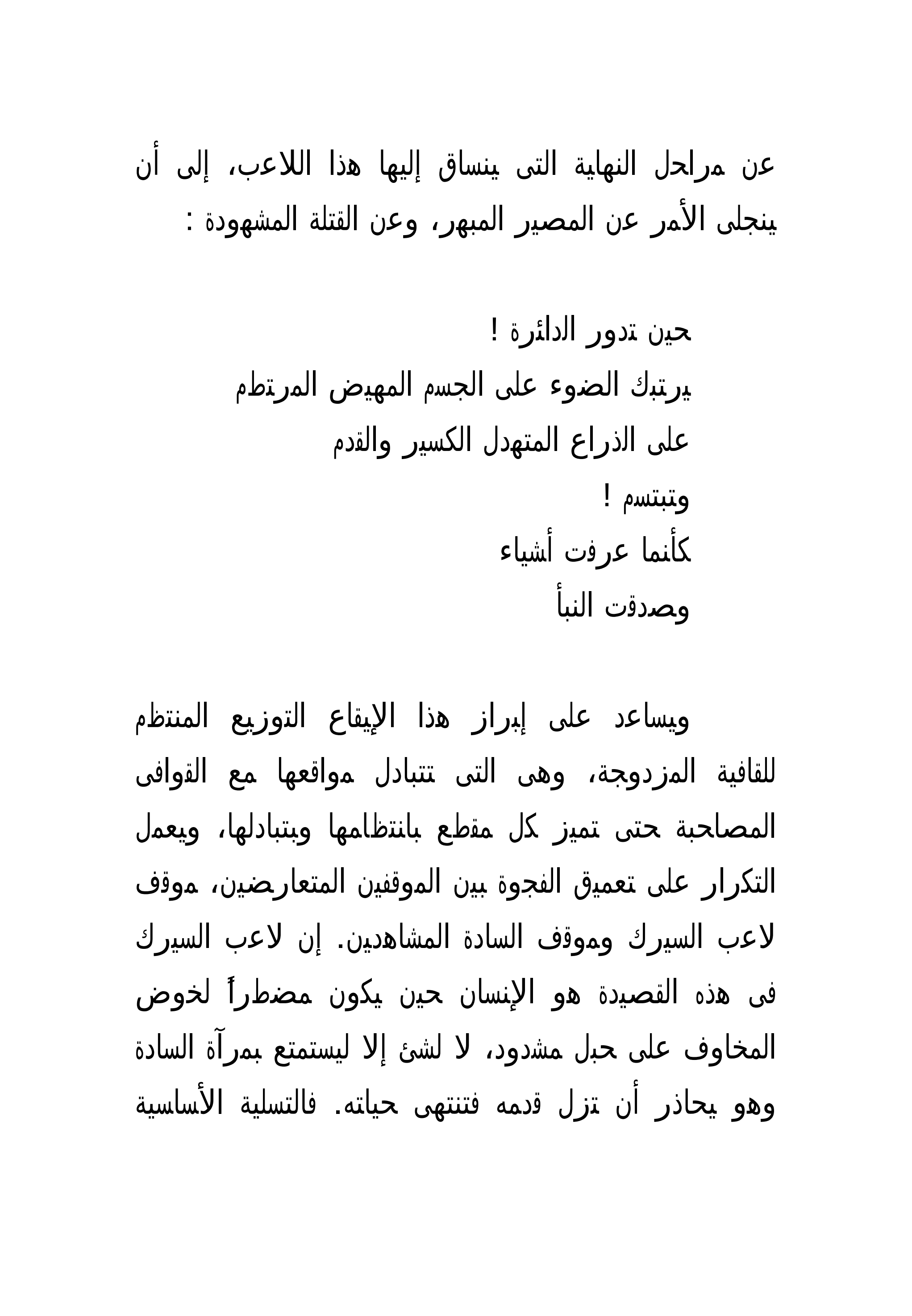
السيرك، فالقصيدة تبدأ بهذا التنبيه المباشر الذى يحتمل فيه الصوت الإنسان _ الشاعر ولاعب السيرك المسكين[٣٢] :

فى العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى وغطى الأرض أشلاء !

وهو التنبيه الذى يتحول بسرعة إلى تقرير حين يتلوه الاستفهام المتنبئ بالمصير الآتى :

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة! أو فى غيرها من الليال.

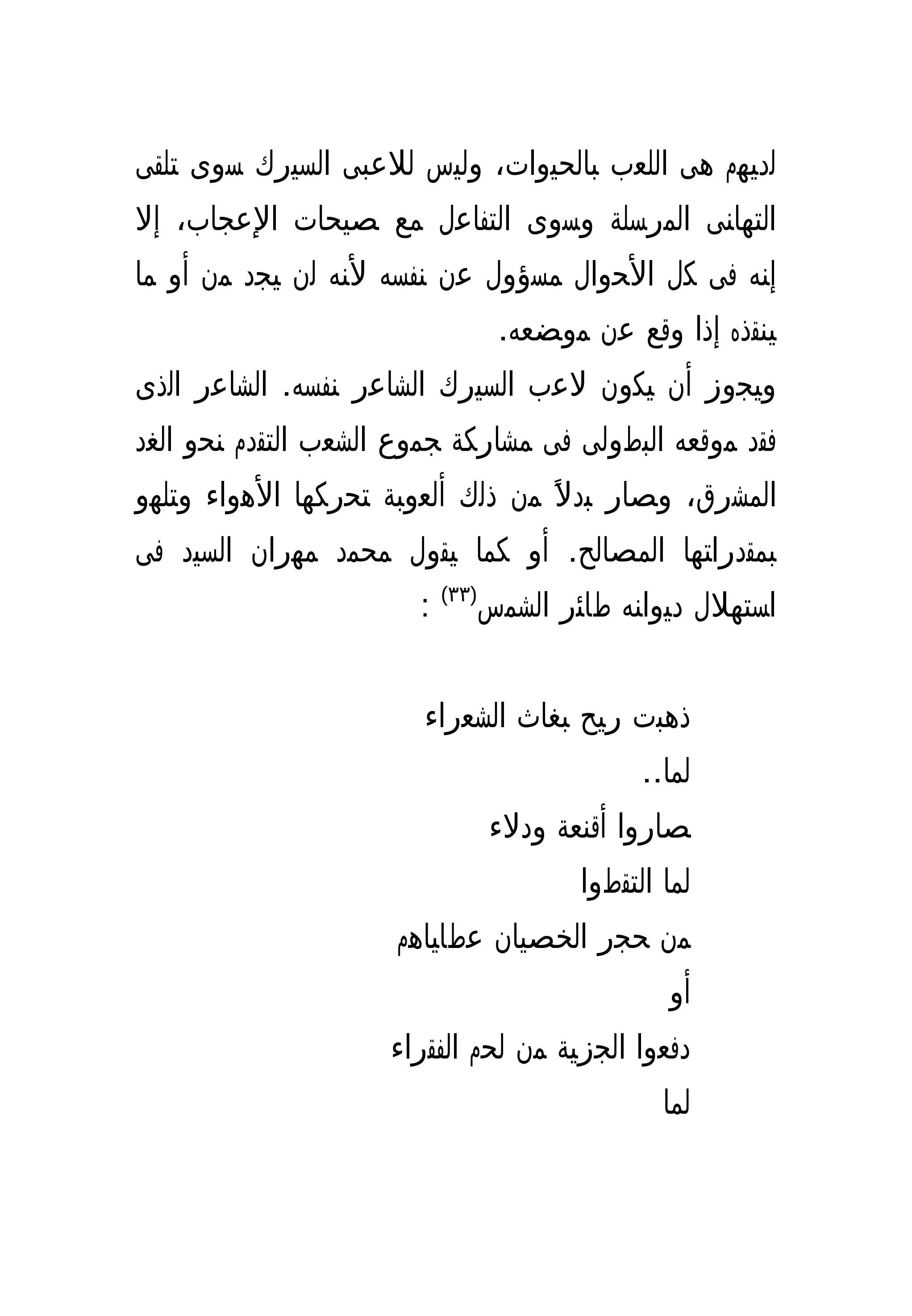
وهى النبوءة التى تصبح بدورها إيقاع طبول متسارعاً حين يتكرر الاستفهام مرتبطاً بالكشف التدريجى



عن مراحل النهاية التى ينساق إليها هذا اللاعب، إلى أن ينجلى الأمر عن المصير المبهر، وعن القتلة المشهودة :

حين تدور الدائرة !
يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم
على الذراع المتهدل الكسير والقدم
وتبتسم !
كأنما عرفت أشياء
وصدقت النبأ

ويساعد على إبراز هذا الإيقاع التوزيع المنتظم للقافية المزدوجة، وهى التى تتبادل مواقعها مع القوافى المصاحبة حتى تميز كل مقطع بانتظامها وبتبادلها، ويعمل التكرار على تعميق الفجوة بين الموقفين المتعارضين، موقف لاعب السيرك وموقف السادة المشاهدين. إن لاعب السيرك فى هذه القصيدة هو الإنسان حين يكون مضطراً لخوض المخاوف على حبل مشدود، لا لشئ إلا ليستمتع بمرآة السادة وهو يحاذر أن تزل قدمه فتنتهى حياته. فالتسلية الأساسية


لديهم هى اللعب بالحيوات، وليس للاعبى السيرك سوى تلقى التهانى المرسلة وسوى التفاعل مع صيحات الإعجاب، إلا إنه فى كل الأحوال مسؤول عن نفسه لأنه لن يجد من أو ما ينقذه إذا وقع عن موضعه.

ويجوز أن يكون لاعب السيرك الشاعر نفسه. الشاعر الذى فقد موقعه البطولى فى مشاركة جموع الشعب التقدم نحو الغد المشرق، وصار بدلاً من ذلك ألعوبة تحركها الأهواء وتلهو بمقدراتها المصالح. أو كما يقول محمد مهران السيد فى استهلال ديوانه طائر الشمس(٣٣) :

ذهبت ريح بغاث الشعراء
لما..
صاروا أقنعة ودلاء
لما التقطوا
من حجر الخصيان عطاياهم
أو
دفعوا الجزية من لحم الفقراء
لما

صار الواحد منهم..

نعلاً مهترئاً

أو

فى أفضل حالات البيع.. حذاء !!

فهذا النقد الحاد الذى يجلد به الشاعر ذوات الشعراء، ويشير به إلى أوضاع مقلوبة يلتقى مع لاعب سيرك أحمد حجازى ومع مغنى صلاح عبد الصبور، وجميعهم يشكو لسان حاله من التدنى ومن الخضوع لرغبات السلطان. وكما فى لاعب السيرك فإن شاعر محمد مهران السيد يفجر شعرية نصه من التناقض الحاد مع مثاليات الواقع. وهى المثاليات التى تجعل الشاعر _ أو هكذا نفترض _ مغنياً متنبئاً، ثورياً، يقود جموع الشعب إلى التغير وإلى التقدم. وهو الأمر _ أى التناقض _ الذى جعل محمد عفيفى مطر يعلن انكسار الشاعر فى قوله(٣٤) :

أنا أريد أن أفتت الرؤوس فى مفاصل الغناء

لأننى المفجع الوحيد فى مواسم الضحك

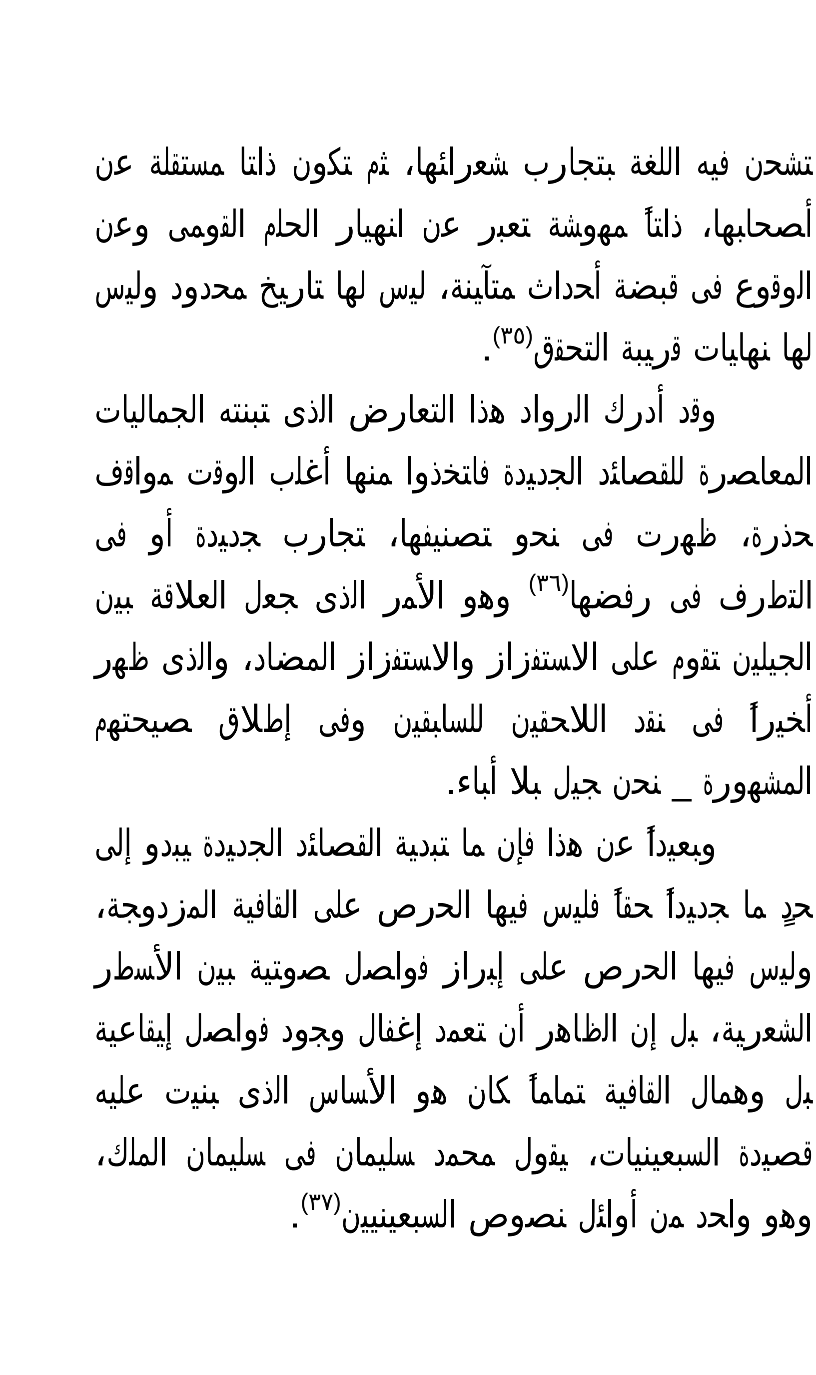
لأننى المفرد الوحيد فى حدائق البكاء

ثم يلعن الأرض ومن فيها ترتيبياً على ذلك، فقد بح صوته، وصار الشعر طائراً أسوداً يجثم بشؤمه على صدور الشعراء :

لو جئت فى عباءة الهزيمة
فلتسقطى يا أرض فى حضنى
ولتقطفى من ظلمة العين
أزهارك المشئومة..

(٧)

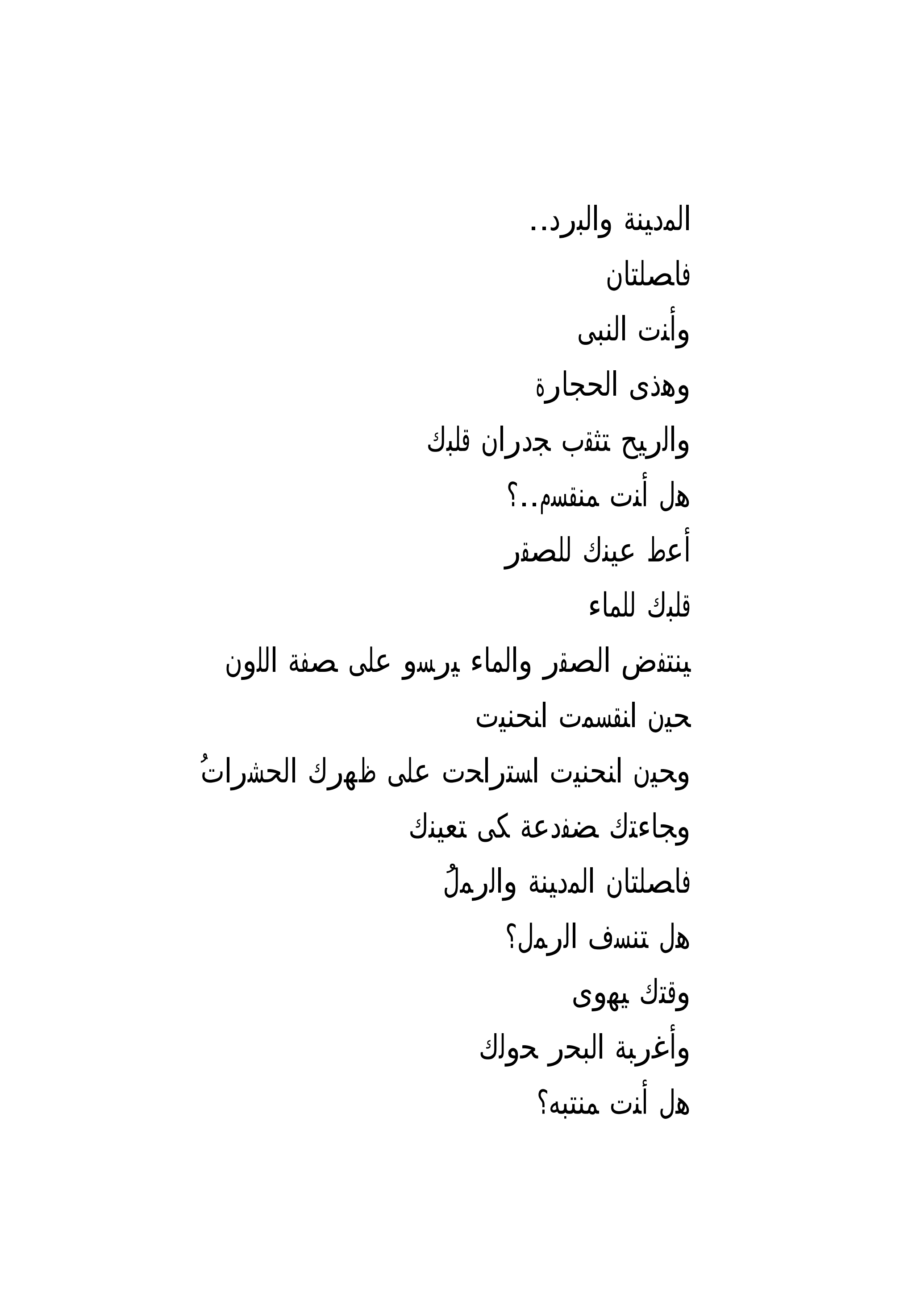
فاذا كانت القيمة الجمالية الأساسية التى تطرحها هذه النصوص مفارقة الواقع والتعارض مع ألفاظه المحملة بأيديولوجيته القديمة، فإن نصوص الجيل التالى تطور هذا التعارض لتكون الألفاظ واقعاً مستقلاً، يفرغ فيه التاريخ المعاصر من ماضيه وبالتالى تكون الألفاظ عالماً بديلاً يفر إليه الشعراء من الواقع المنهار، فيكونون قادرين على تفكيكه وعلى معارضة مقولاته الثابتة، إنه نوع من التشيئ اللفظى،



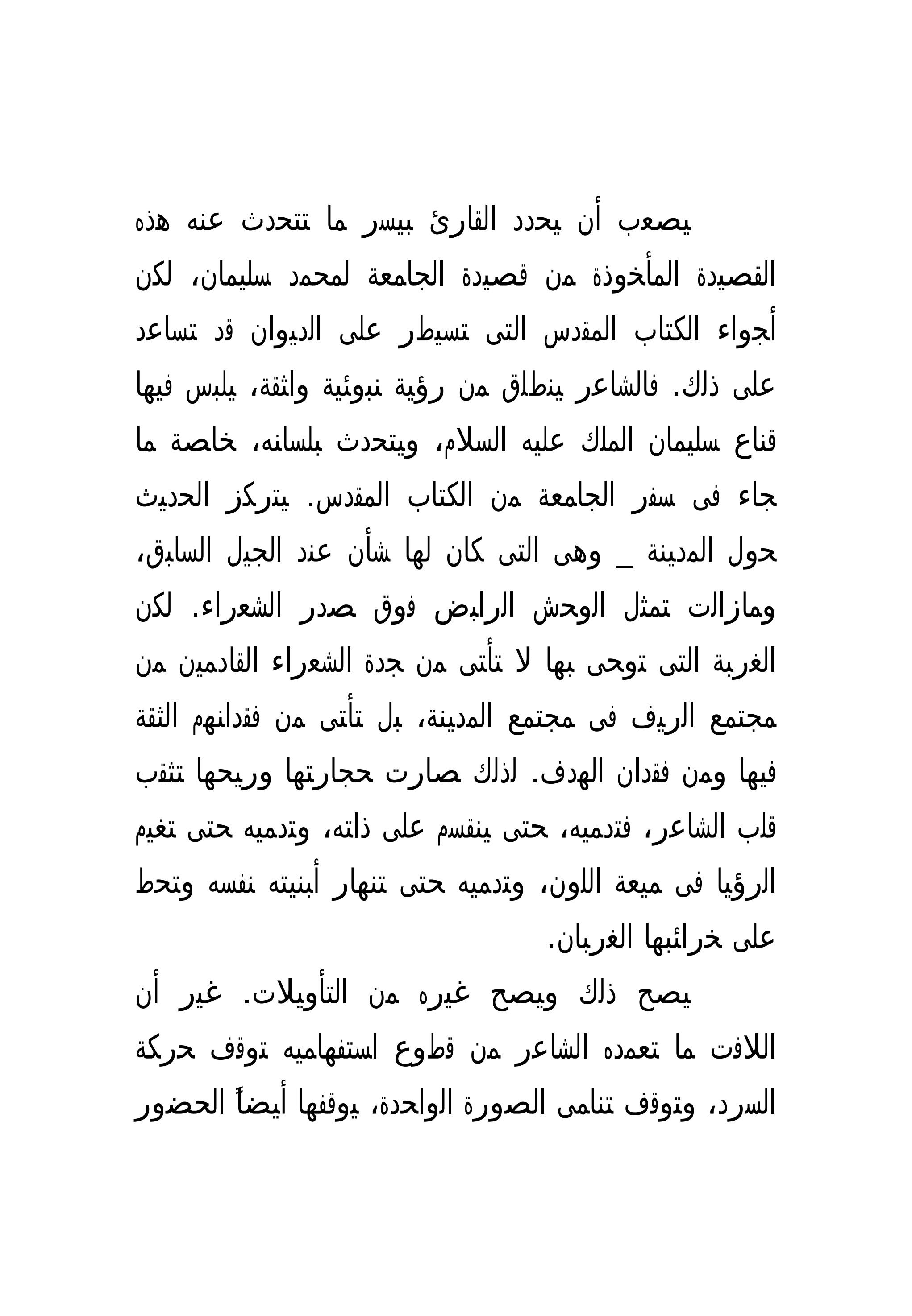
تشحن فيه اللغة بتجارب شعرائها، ثم تكون ذاتا مستقلة عن أصحابها، ذاتاً مهوشة تعبر عن انهيار الحلم القومى وعن الوقوع فى قبضة أحداث متآينة، ليس لها تاريخ محدود وليس لها نهايات قريبة التحقق[٣٥].

وقد أدرك الرواد هذا التعارض الذى تبنته الجماليات المعاصرة للقصائد الجديدة فاتخذوا منها أغلب الوقت مواقف حذرة، ظهرت فى نحو تصنيفها، تجارب جديدة أو فى التطرف فى رفضها[٣٦] وهو الأمر الذى جعل العلاقة بين الجيلين تقوم على الاستفزاز والاستفزاز المضاد، والذى ظهر أخيراً فى نقد اللاحقين للسابقين وفى إطلاق صيحتهم المشهورة _ نحن جيل بلا أباء.

وبعيداً عن هذا فإن ما تبدية القصائد الجديدة يبدو إلى حدٍ ما جديداً حقاً فليس فيها الحرص على القافية المزدوجة، وليس فيها الحرص على إبراز فواصل صوتية بين الأسطر الشعرية، بل إن الظاهر أن تعمد إغفال وجود فواصل إيقاعية بل وهمال القافية تماماً كان هو الأساس الذى بنيت عليه قصيدة السبعينيات، يقول محمد سليمان فى سليمان الملك، وهو واحد من أوائل نصوص السبعينيين[٣٧].

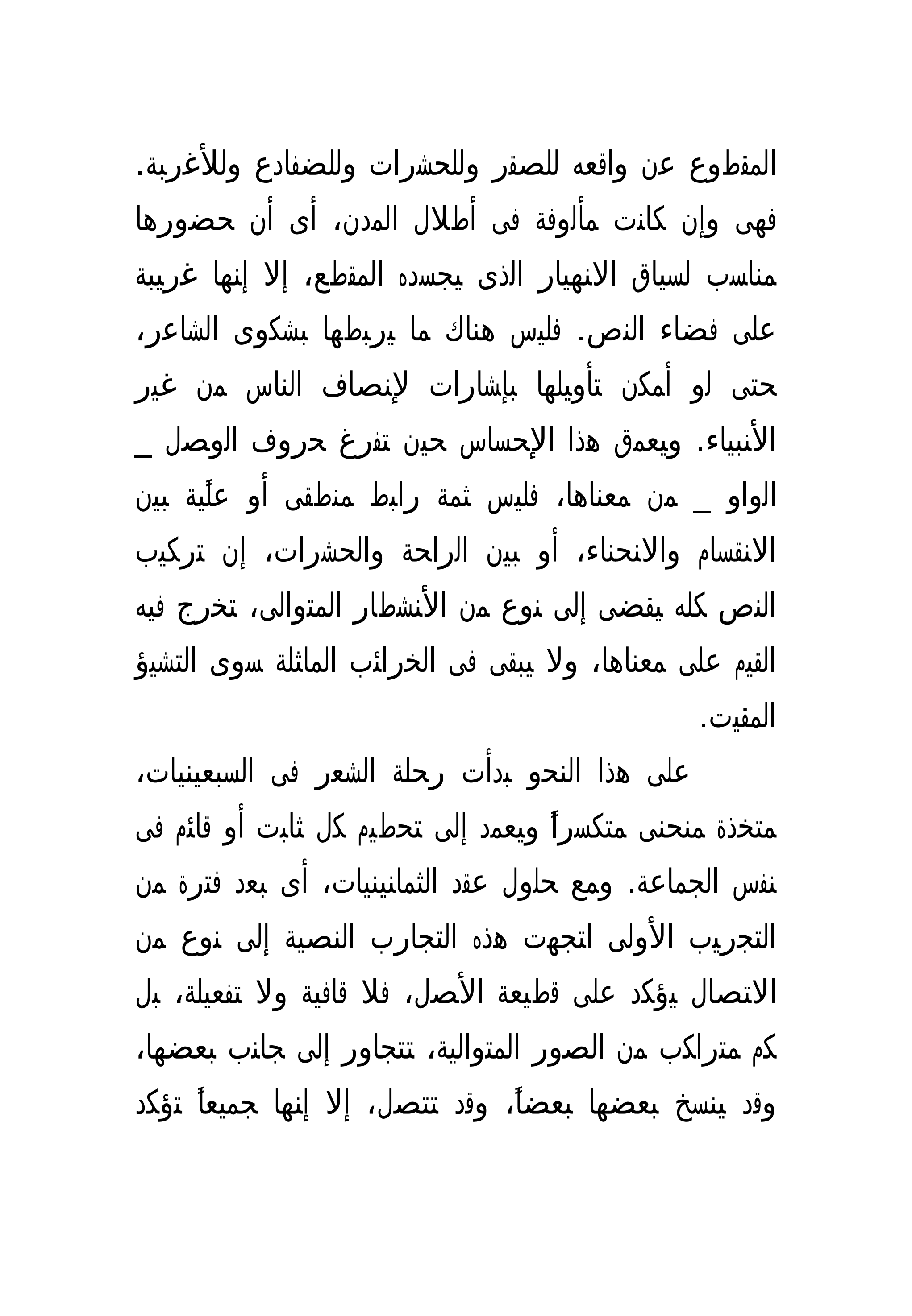


المدينة والبرد..
فاصلتان
وأنت النبى
وهذى الحجارة
والريح تثقب جدران قلبك
هل أنت منقسم..؟
أعط عينك للصقر
قلبك للماء
ينتفض الصقر والماء يرسو على صفة اللون
حين انقسمت انحنيت
وحين انحنيت استراحت على ظهرك الحشراتُ
وجاءتك ضفدعة كى تعينك
فاصلتان المدينة والرملُ
هل تنسف الرمل؟
وقتك يهوى
وأغربة البحر حولك
هل أنت منتبه؟



يصعب أن يحدد القارئ بيسر ما تتحدث عنه هذه القصيدة المأخوذة من قصيدة الجامعة لمحمد سليمان، لكن أجواء الكتاب المقدس التى تسيطر على الديوان قد تساعد على ذلك. فالشاعر ينطلق من رؤية نبوئية واثقة، يلبس فيها قناع سليمان الملك عليه السلام، ويتحدث بلسانه، خاصة ما جاء فى سفر الجامعة من الكتاب المقدس. يتركز الحديث حول المدينة _ وهى التى كان لها شأن عند الجيل السابق، ومازالت تمثل الوحش الرابض فوق صدر الشعراء. لكن الغربة التى توحى بها لا تأتى من جدة الشعراء القادمين من مجتمع الريف فى مجتمع المدينة، بل تأتى من فقدانهم الثقة فيها ومن فقدان الهدف. لذلك صارت حجارتها وريحها تثقب قلب الشاعر، فتدميه، حتى ينقسم على ذاته، وتدميه حتى تغيم الرؤيا فى ميعة اللون، وتدميه حتى تنهار أبنيته نفسه وتحط على خرائبها الغربان.

يصح ذلك ويصح غيره من التأويلات. غير أن اللافت ما تعمده الشاعر من قطوع استفهاميه توقف حركة السرد، وتوقف تنامى الصورة الواحدة، يوقفها أيضاً الحضور

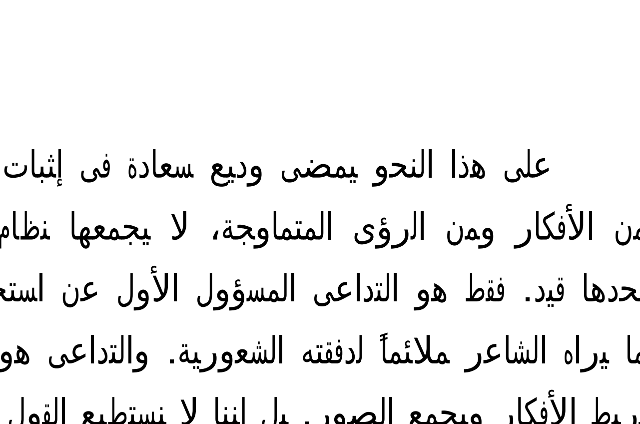


المقطوع عن واقعه للصقر وللحشرات وللضفادع وللأغربة. فهى وإن كانت مألوفة فى أطلال المدن، أى أن حضورها مناسب لسياق الانهيار الذى يجسده المقطع، إلا إنها غريبة على فضاء النص. فليس هناك ما يربطها بشكوى الشاعر، حتى لو أمكن تأويلها بإشارات لإنصاف الناس من غير الأنبياء. ويعمق هذا الإحساس حين تفرغ حروف الوصل _ الواو _ من معناها، فليس ثمة رابط منطقى أو علّية بين الانقسام والانحناء، أو بين الراحة والحشرات، إن تركيب النص كله يقضى إلى نوع من الأنشطار المتوالى، تخرج فيه القيم على معناها، ولا يبقى فى الخرائب الماثلة سوى التشيؤ المقيت.

على هذا النحو بدأت رحلة الشعر فى السبعينيات، متخذة منحنى متكسراً ويعمد إلى تحطيم كل ثابت أو قائم فى نفس الجماعة. ومع حلول عقد الثمانينيات، أى بعد فترة من التجريب الأولى اتجهت هذه التجارب النصية إلى نوع من الاتصال يؤكد على قطيعة الأصل، فلا قافية ولا تفعيلة، بل كم متراكب من الصور المتوالية، تتجاور إلى جانب بعضها، وقد ينسخ بعضها بعضاً، وقد تتصل، إلا إنها جميعاً تؤكد

على حس القطيعة وعلى بناء عالم منفصل عما قبله ولا يعد بالاتصال بما بعده. يظهر هذا فى الأعمال الأخيرة لرفعت سلام، ومحمد سليمان ووليد منير وعبد المنعم رمضان من مصر وعباس بيضون ووديع سعادة ومحمد القيسى من سوريا ولبنان وفلسطين، وفى أعمال آخرين لايتسع المقام لذكرهم جميعاً. هكذا يقول وديع سعادة فى قصيدته محاولة وصل ضفتين بصوت[٣٨].

ليس عندى ما أقوله. فقط أريد أن أتكلم، أن أصنع جسراً
من الأصوات يوصلنى بنفسى. ضفتان متباعدتان أحاول
وصلهما بصوت.
الكلمات أصوات. أصوات لاغير. هكذا هى الآن، هكذا
كانت دائماً. أصوات لانوجهها إلى أحد. نحن لانكلم
الآخرين. نكلم فقط أنفسنا. الآخرون شئ بعيد وغريب، لا
نراه ولا نعرفه، وتقريباً ليس موجوداً.
لم يكن الكلام غير عزلة، لم يكن غير صمت.
مع ذلك أريد أن أتكلم الآن، أريد أن أكرر عزلتى..
ولكن، ماذا يقول لنفسه من هو ميت؟!



على هذا النحو يمضى وديع سعادة فى إثبات جملة من الأفكار ومن الرؤى المتماوجة، لا يجمعها نظام، ولا يحدها قيد. فقط هو التداعى المسؤول الأول عن استحضار ما يراه الشاعر ملائماً لدفقته الشعورية. والتداعى هو الذى يربط الأفكار ويجمع الصور. بل إننا لا نستطيع القول إن ما يثبته فى قصيدته صور بالمفهوم القديم. ولا هى مشهد يبدأ من نقطة ساكنة فى الفراغ وتنتهى إلى نقطة درامية مشتعلة فى قلب الحدث أو الأحداث الجارية.. إنها نوع من الانتقاء الذى يكرس للفراغ وللقطيعة وللعبث. وما يقوله الشاعر فى صيغته هو عينه ما يخبئه فى سطوره، فليس هناك عمق للدلالة ولا يريد الشاعر أن يعمى علينا معناه وتجربته. فأزمته محصورة فى الكلام، برغم اعترافه أن الكلام عزلة. وهذا هو ما يريده : أن يكرر عزلته أو يزيدها عمقاً وجلاء. وهو لا يريد أن يكلم أحداً فالآخرون _ كما يقول_ شئ بعيد وغريب ولا يرونه ولا يعرفونه، وبالكاد يعترفون بوجوده.

إن ما يريده الشاعر فى كلمة واحدة هو أن ينسخ نثرية العالم، ان يحول الأشياء فيه إلى أرواح شعرية لا

تستقر فى مكان. وهو فى سبيله تلك ينسخ شعرية القصيدة التقليدية، يسقط قوافيها، ويمحو تفعيلاتها، ومن هنا ظهرت مشكلة قصيدة النثر، فهى متحررة من كل القيود ومن كل الجماليات المسبقة. وشرطها الوحيد أن تصنع جمالياتها الخاصة بتداعياتها الخاصة. وبتحليل الأفكار وبنسخ القيمة الأيديولوجية للألفاظ، فلا تاريخ ولا ماضى ترجع إليه[٣٩].

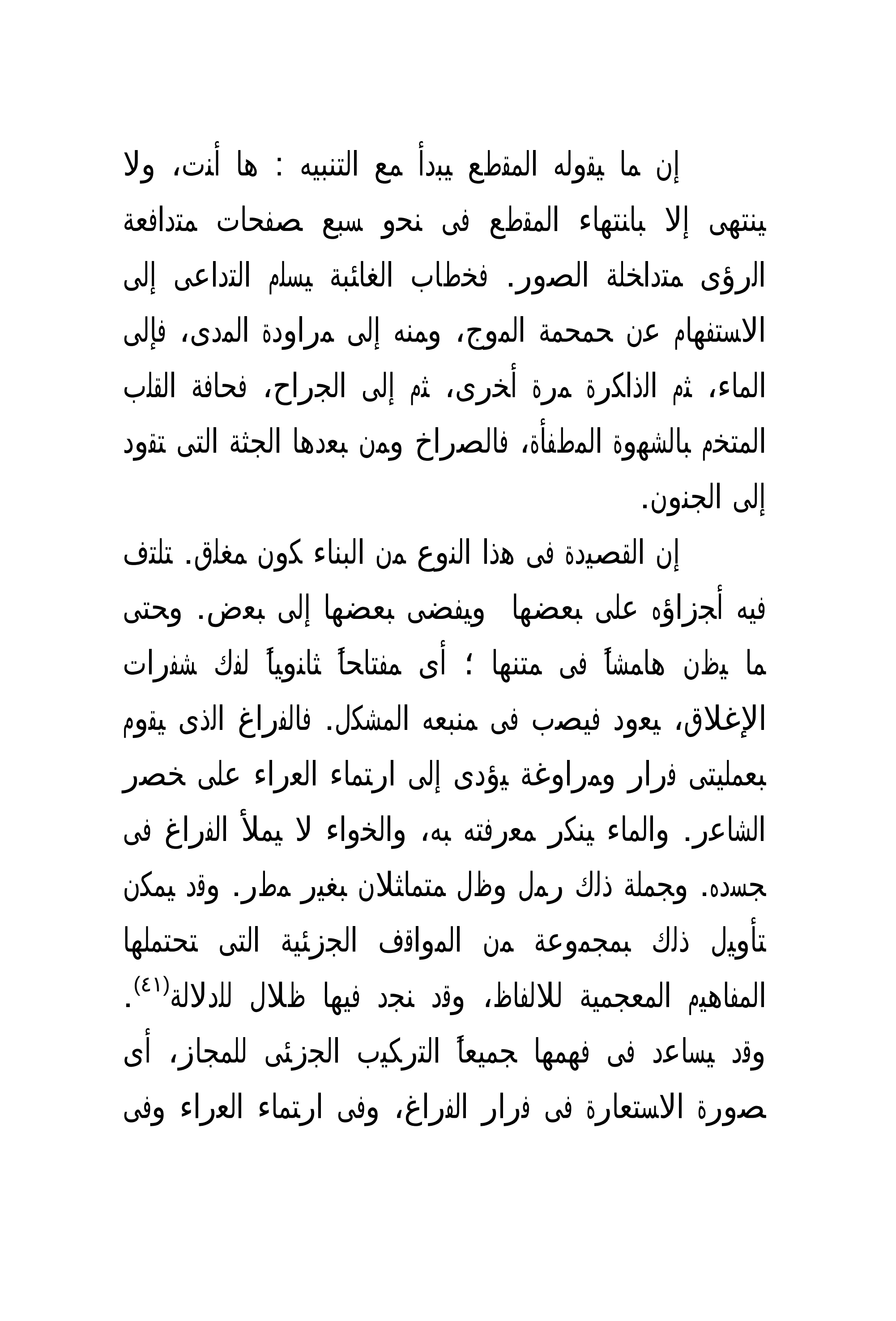
(٨)

ولا تتوقف جماليات قصيدة السبعينيات عند الميل إلى النثرية، وهو ما كان أحد الأسباب فى إطلاق اصطلاح قصيدة النثر عليها. بل تتطرف فى تحطيم الشكل بطرق عدة، أشهرها ما يمكن اعتباره تهميشاً على الأصل. فالشاعر يضع متنه المرسل، ويضع معه بالتوازى هوامش مرقمة وهو ما يجعل عملية التلقى صعبة، إذ يحتار القارئ هل يقرأ المتن مستقلاً ثم يقرأ الهامش؟ أم يقرأ الهامش ثم يقرأ المتن؟ أن يقرأ المتن ثم يقطعه بالهامش فى الموضع المعلم لذلك؟. أم يقرؤهما معاً؟ أم يجرب القراءة بها جميعاً؟ ويثور السؤال:

لماذا لم يدغم الشاعر الهامش فى المتن؟ خاصة وأن صناعة النص من الناحية النظرية تحتمل ذلك. ولماذا يكتب الهامش بخط أقل سمكاً؟ إن كل هذه الأسئلة تصعب الإجابة عليها، لكنها لا تفارق _ فيما أظن _ ذهن المتلقى حتى ينتهى من القراءة. نموذج ذلك ما يقوله رفعت سلام فى مراودة من إشراقة المروق(٤٠) :

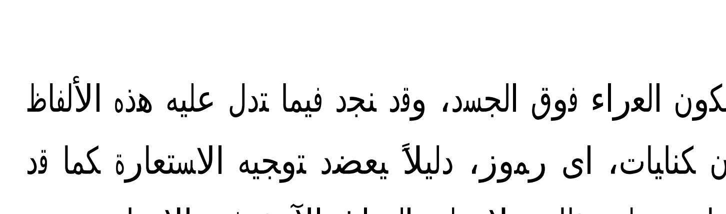
ها أنت تسرقين النسيان وتتركين الذاكرة عارية
تناهشها طيور (١)
الأسى والبكاء. فهل كانت صيحة الموج حلماً
أم العاصفة يبلي
عصفت بالعصافير الرملية فراودنا المدى
فعدونا بلا أقدام ابق
ليمحو الماء ما لم نتركه على الرمال (١) هو
النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ. والذاكرة
تعرى ولا مجيب غير وجيب الجراح القديمة أو
ما يحط على حافة القلب يلتقط الشهوة
المطفأة فلا أملك الصراخ فى البرية ايها الناس
هاقتبل جثتى مشاع لاشتباكات الجنون وكان لى
أن أنتصب فى منتصف الوقت عمودياً........

يفر فى الفـ ـراغ :
رواغـ ـ ـ ـ ـا ،
فيـ ـرتمى علـ ـى
خصـ ـرى : العراء
لا مـ ـاء يعرفنـ ـى
فيستبيـ ـ ـحنـ ـى
ولا يحـ ـ ـط فى
جسـ ـدى الخواء
رملٌ رمـ ـادىٌ،
وظل ناعـ ـس ،
بلا مطـ ـ ـ ـر .



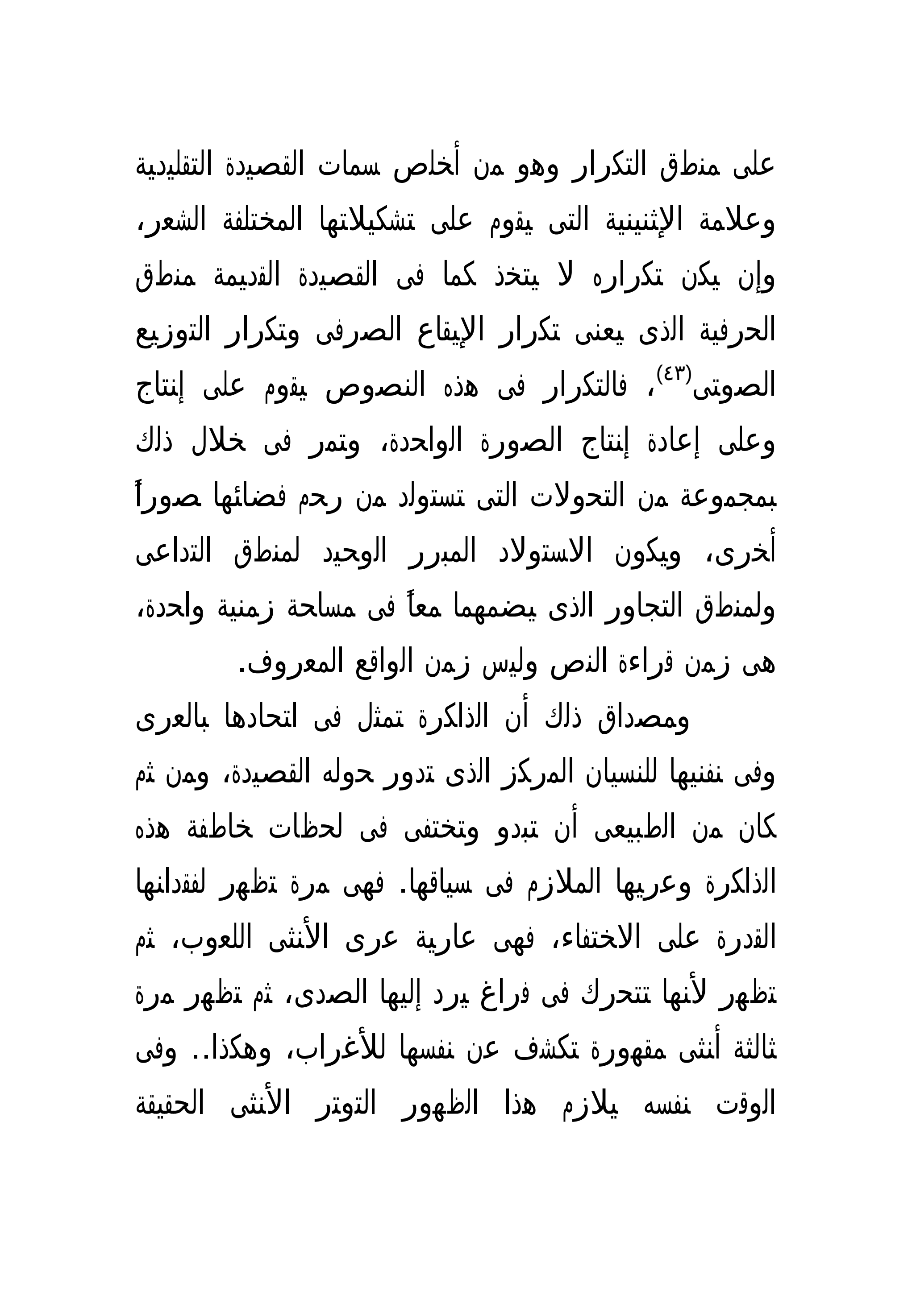
إن ما يقوله المقطع يبدأ مع التنبيه : ها أنت، ولا ينتهى إلا بانتهاء المقطع فى نحو سبع صفحات متدافعة الرؤى متداخلة الصور. فخطاب الغائبة يسلم التداعى إلى الاستفهام عن حمحمة الموج، ومنه إلى مراودة المدى، فإلى الماء، ثم الذاكرة مرة أخرى، ثم إلى الجراح، فحافة القلب المتخم بالشهوة المطفأة، فالصراخ ومن بعدها الجثة التى تقود إلى الجنون.

إن القصيدة فى هذا النوع من البناء كون مغلق. تلتف فيه أجزاؤه على بعضها ويفضى بعضها إلى بعض. وحتى ما يظن هامشاً فى متنها ؛ أى مفتاحاً ثانوياً لفك شفرات الإغلاق، يعود فيصب فى منبعه المشكل. فالفراغ الذى يقوم بعمليتى فرار ومراوغة يؤدى إلى ارتماء العراء على خصر الشاعر. والماء ينكر معرفته به، والخواء لا يملأ الفراغ فى جسده. وجملة ذلك رمل وظل متماثلان بغير مطر. وقد يمكن تأويل ذلك بمجموعة من المواقف الجزئية التى تحتملها المفاهيم المعجمية للالفاظ، وقد نجد فيها ظلال للدلالة[٤١]. وقد يساعد فى فهمها جميعاً التركيب الجزئى للمجاز، أى صورة الاستعارة فى فرار الفراغ، وفى ارتماء العراء وفى



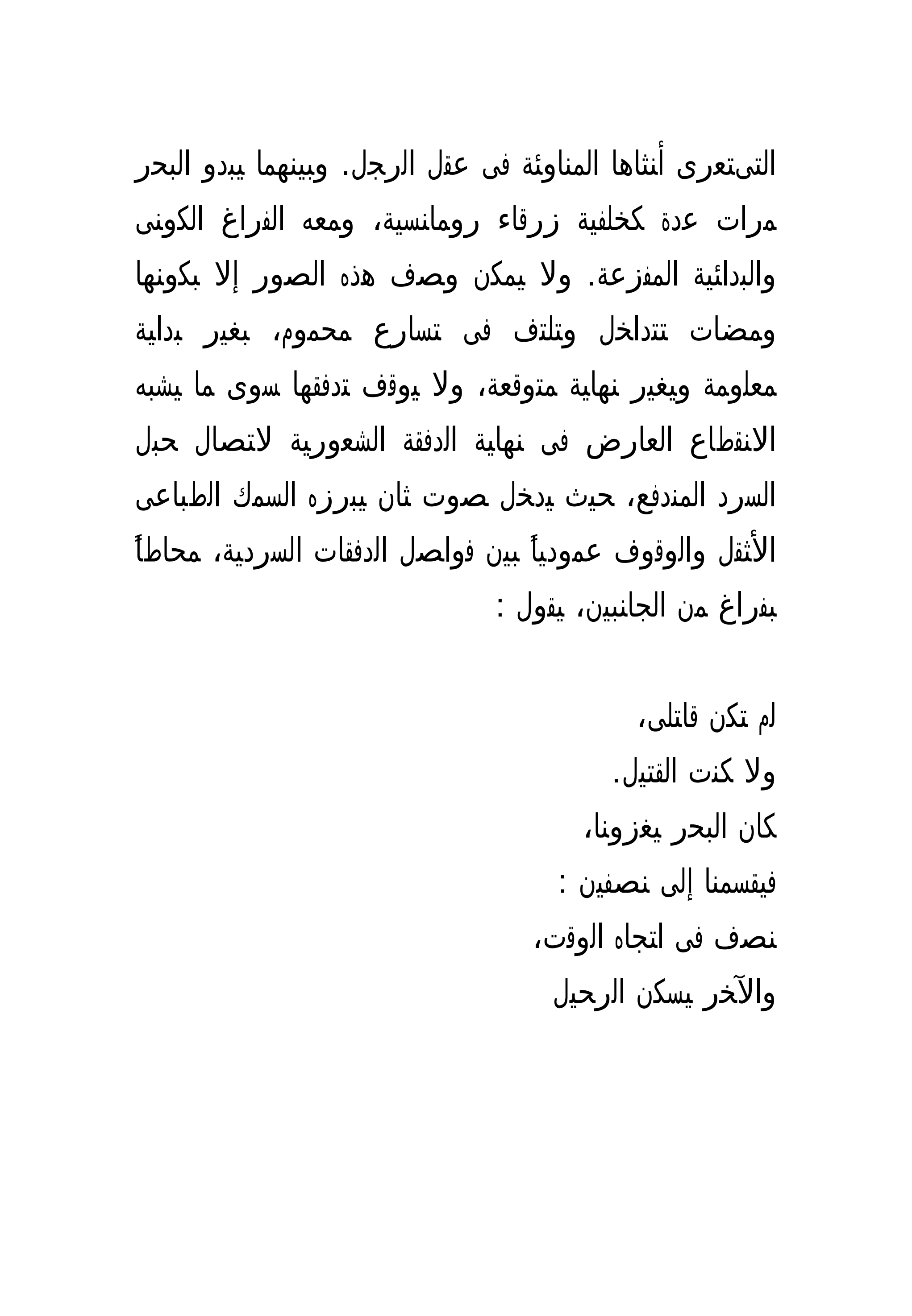
سكون العراء فوق الجسد، وقد نجد فيما تدل عليه هذه الألفاظ من كنايات، اى رموز، دليلاً يعضد توجيه الاستعارة كما قد يساعد على ذلك ملاحظة الفراغ الآخذ فى الاتساع. وهو الفراغ الذى يوحى به جملة التركيب، أو ما يسمى فى الاصطلاح : التشظى. ويكون نتيجة ذلك الزعم أن الشاعر يجسد عالماً متفسخاً متهاوياً، وإن الوظيفة الأولى لهذه الصور الإيحاء بالفراغ، ضد فراغ الدلالة، وفراغ المكان، وفراغ الزمن، وهو تأويل يتسق مع التنظيرات الكثيرة التى وضعها هؤلاء الشعراء لتجاربهم، فهم يعمدون إلى تفتيت الواقع وإلى تغييب المنطق، ويجعلون ذلك مصدر شعريتهم الأول.

وعلى المستوى الشكلى فإن القطع يبنى وفق منطق النثر، أى الاستطراد والوصف والإخبار والتعين الزمنى. ولكنه داخلياً يند عن مثل هذا التركيب ويعمد إلى التصوير وإلى الإيجاز من خلال الالتفاف حول ما يضيفه الاستطراد والوصف، فهما على الحقيقة مفرعان من المعنى، وبالتالى فهما لا يحققان الخبر النثرى ولا يتعينان فى زمن أو مكان، وهذه هى السمات الكبرى للشعر[٤٢]، إنه يعتمد كثيراً وطويلاً



على منطق التكرار وهو من أخاص سمات القصيدة التقليدية وعلامة الإثنينية التى يقوم على تشكيلاتها المختلفة الشعر، وإن يكن تكراره لا يتخذ كما فى القصيدة القديمة منطق الحرفية الذى يعنى تكرار الإيقاع الصرفى وتكرار التوزيع الصوتى[٤٣]، فالتكرار فى هذه النصوص يقوم على إنتاج وعلى إعادة إنتاج الصورة الواحدة، وتمر فى خلال ذلك بمجموعة من التحولات التى تستولد من رحم فضائها صوراً أخرى، ويكون الاستولاد المبرر الوحيد لمنطق التداعى ولمنطق التجاور الذى يضمهما معاً فى مساحة زمنية واحدة، هى زمن قراءة النص وليس زمن الواقع المعروف.

ومصداق ذلك أن الذاكرة تمثل فى اتحادها بالعرى وفى نفنيها للنسيان المركز الذى تدور حوله القصيدة، ومن ثم كان من الطبيعى أن تبدو وتختفى فى لحظات خاطفة هذه الذاكرة وعريها الملازم فى سياقها. فهى مرة تظهر لفقدانها القدرة على الاختفاء، فهى عارية عرى الأنثى اللعوب، ثم تظهر لأنها تتحرك فى فراغ يرد إليها الصدى، ثم تظهر مرة ثالثة أنثى مقهورة تكشف عن نفسها للأغراب، وهكذا.. وفى الوقت نفسه يلازم هذا الظهور التوتر الأنثى الحقيقة



التىتعرى أنثاها المناوئة فى عقل الرجل. وبينهما يبدو البحر مرات عدة كخلفية زرقاء رومانسية، ومعه الفراغ الكونى والبدائية المفزعة. ولا يمكن وصف هذه الصور إلا بكونها ومضات تتداخل وتلتف فى تسارع محموم، بغير بداية معلومة وبغير نهاية متوقعة، ولا يوقف تدفقها سوى ما يشبه الانقطاع العارض فى نهاية الدفقة الشعورية لاتصال حبل السرد المندفع، حيث يدخل صوت ثان يبرزه السمك الطباعى الأثقل والوقوف عمودياً بين فواصل الدفقات السردية، محاطاً بفراغ من الجانبين، يقول :

لم تكن قاتلى،
ولا كنت القتيل.
كان البحر يغزونا،
فيقسمنا إلى نصفين :
نصف فى اتجاه الوقت،
والآخر يسكن الرحيل

فهذا المقطع الدخيل يخلو من تدفق ومن توالد الصور ومن التفافها. ويبدو المعنى فيه مباشراً وصريحاً، على خلاف ما يوحى به التدفق السردى السابق. فالدفقة السردية تعمى معناها بكثافة تصويرها وبتوسيعها المطرد لفضائها الدلالى، أما هذا المقطع فيبدو الفضاء فيه محدوداً، كما تبدو الصور موجزة، فهو مشهد واحد معزول من الخط السردى الأصلى لمتن القصيدة، ولا يتصل بما قبله، ولا يتصل بما بعده، والرابط الوحيد بينهما هو الصوت الواحد، صوت الشاعر الذى يروى فصلاً مجتزءاً من حكاية قديمة ضائعة. ويذكرنا هذا التشكيل بتجارب باكرة لأمل دنقل وأدونيس.

يقول أمل فى أيلول[٤٤] :

(صوت)	(جوقة خلفية)
(١)	
أيلول الباكى فى هذا العام	ها نحن يا أيلول
يخلع عنه فى السجن قلنسوة الإعدام	لم ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام !	فحلت اللعنة
يمشى فى الأسواق يبشر بنبوءته الدموية	فى جيلنا المخبول !

....

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	
ليقول لنا : إن سليمان الجالس منكفئا	قد حلت اللعنة

فوق عصاه — فى جيلنا المخبول

قدمات ! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه — فنحن يا أيلول

أواه — لم ندرك الطعنة !

....

قال.. فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين

وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين

وحشرناه فى أروقة الأشباح المزدحمة

(صوت) — (جوقة خلفية)

ونسيتا يا أيلول الكلمة — فحات اللعنة

فقصيدة أمل دنقل تتناول وبالتسجيل حدثاً خارجياً هو ما حدث فى أيلول الأسود بدمشق. أى مرجع التخييل واقع حقيقى يعرفه الناس ويستطيعون الرجوع إليه، فلا انقطاع ولا تغريب. والخطاب فى القصيدة جاء واضحاً ليس فيه غموض. والحيلة البلاغية الأساسية فيه تجئ من أنسنة أيلول، فيخلع عنه قيد السجن ويمشى فى الأسواق ليكون نزيراً لنا. ثم عاد ليكون ضحية إعراضنا عن رؤية الحق، فينفى من الأرض. يقول الشاعر هذا مع تداخل صوتى لما أسماه جوقة خلفية تردد خلف الصوت الراوى فى النص، والجوقة فى القصيدة تقوم بما تقوم به فى المسرح، تردد

النغم الحاد المسيطر على فضاء المسرح وتلخص الحكمة الأساسية فى الحدث، فنحن إذن نلتقى قصيدة مسرحية تفيد من أجوائه وتحول بناءه ليصبح التقنية الأولى والعمود الفقرى لبنائها. ومشاهد القصيدة فى هذا تمضى منطقية متراتبة تستمد تخييلها من الواقع، وتحوله إلى إيقاع شعرى فيه الفواصل الموسيقية المعتمدة على التقنية وعلى التفعيلة.

(٩)

وقريب من هذا ما يصنعه أدونيس فى قصيدتيه : مجنون بين الموتى والسديم[٤٥]، فهو يبنيهما على مشاهد وعلى أدوار. ويعنون الأولى بعنوان فرعى : مأساة فى أربعة مشاهد، ويعنون الثانية بمأساة فى ثلاثة أدوار. أى أن التجريب الذى سعى إليه رواد الحداثة الشعرية العربية كان مبنياً على وجود واقعى للمسرح أو لغيره من الفنون

وكان البناء الدلالى فيهما أيضاً قائماً على خطاب واقعى متصل بالمنطق الإنسانى. ولعل هذا هو الفرق فى التجريب بين الرواد وبين من تلاهم من أجيال شعرية. بل إن

واحداً كعبد الوهاب البياتى حين يجرب الخوض فيما يشبه الرؤى الصوفية، فيقطع الصلات المباشرة بالقصيدة التقليدية ليحل مكانها تدفق سردى يوحى بعنف التجربة وبحميميتها، فإنه يعتمد فى ذلك على تقطيع أواصر الجملة النحوية دون أن يمحو آثارها الدالة، ويحصر ذلك بين صيغ متكررة تحفظ للشعر خصائصه الأساسية، يقول فى القصيدة الإغريقية(٤٦) :

(١)

قالت : ما أقسى، حين يغيب النجم، عذاب العاشق

أو حين يموت البحر. انتظرينى : قال المجنون : وظلى

ميتة بين الموتى واقتربى من ضوء الشمعة إن

ا يرانا ويرى وجهى الخائف مقترباً من وجهك

محموماً تحت نقاب الدمع. أقتربى، فدموعك

فى شفتى ملح البحر وطعم رغيف الخبر : انتظرينى

قال المجنون

فالبياتى يستغل إمكانات التقديم والتأخير فى الجملة ليوحى بتداخل الصوتين وبتدافع الحوار المشبوب بين إشفاق

يبدو فى تعليق المحبوبة المنصرفة وتوسل العاشق المجنون. فالأصل فى قولها : ما أقسى عذاب العاشق حين يغيب النجم.. والأصل المفترض فى قوله : قال المجنون : انتظرينى وظلى ميتة بين الموتى.. فدل التقديم القول على فعله وتقديم الظرف على متعلقه على التداخل وعلى التدافع وعلى الحميمية فى صوت العاشق. كمادل على انصراف المعشوق. ووفر فوق ذلك فواصل إيقاعية تساعد على استيعاب المشاهد المتراكبة فى مجمل القول. وفى الوقت نفسه لاتقطع تدفق. السرد الذى يتطلبه الموقف المتوتر فى وداع الحبيبين، دون أن تغيب علائقه بالشعر.

فالكلمات تتكرر والصيغة تتكرر، وهو الأمر نفسه الذى يصتعة أدونيس فى بعض قصائده، وكذلك محمود درويش، ومن قبلهما صلاح عبد الصبور فى تجربة دالة سماها : (توافقات) ومغزى ذلك فيما يبدو أن هؤلاء الرواد كانوا يشعرون بحتمية تنامى الاتجاه إلى التخلص من الغنائيه المفرطة وبضرورة الإفادة الكاملة من خصائص النثر، حيث يسمح بالتدفق وبالقدرة على دمج مجموعة من المشاهد

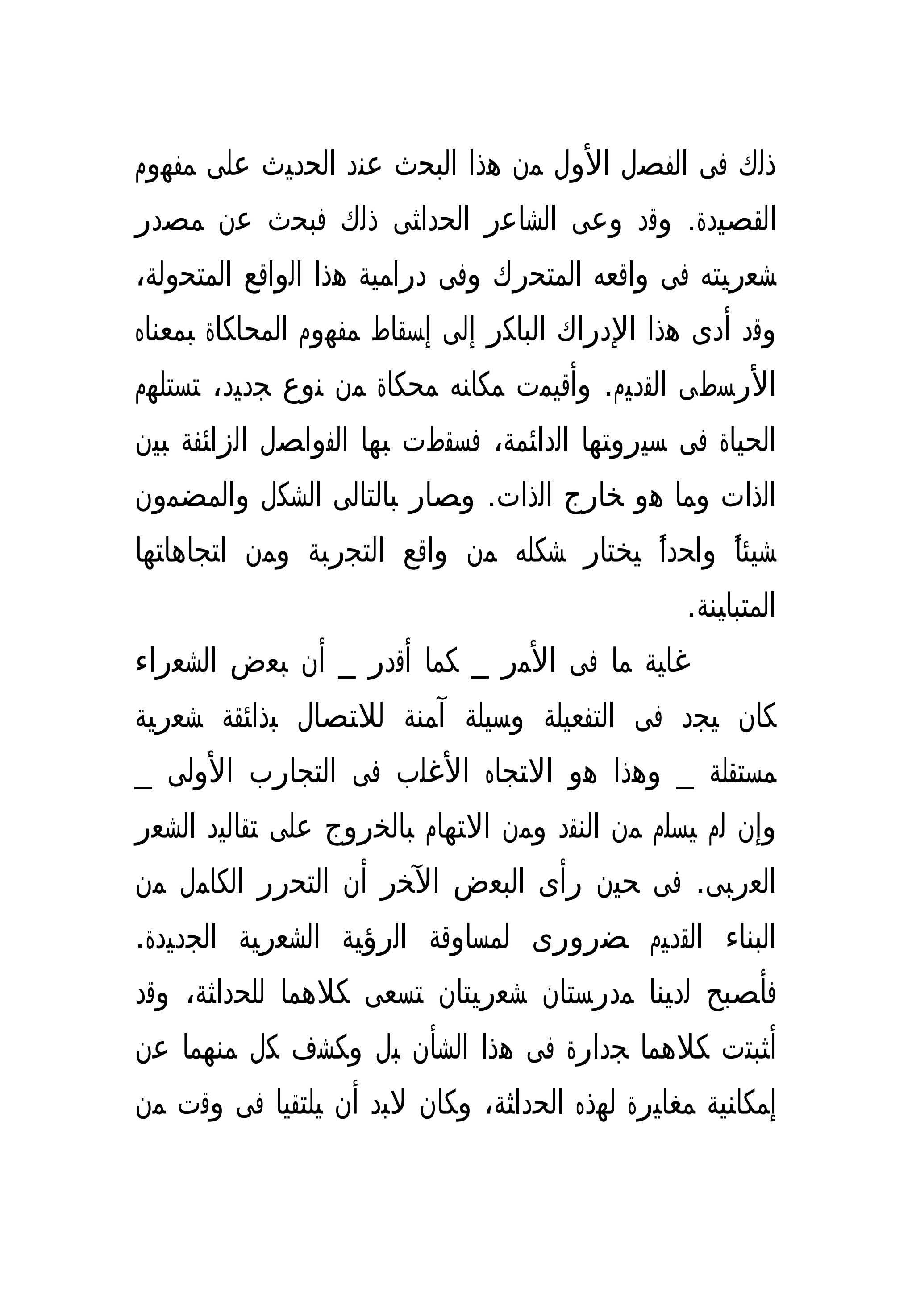
التعبيرية أقدر فى بنيتها على الإيحاء برؤاهم الشعرية النافذة، فحين يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدته المشار إليها[٤٧]:

يعترينى المزاج الرمادى، حتى تصير
السماء رمادية، حين تذبلُ
شمس الأصيل، وتهوى على خنجر
الشجر، النقط الشفقية تنزف
منها، تموت بلا ضحية، ويوارى
أضالعها العاريات التراب الرميم
يعترينى المزاج الترابى، حين تصير
السماء ترابية، حين يصبح مرج
السماء جديباً، كصحراء تنحل فيها
النجوم رمالا، وينحلُ حتى يذوب
ببطن الهيولى القديم التراب
السقيم..

حين نقرأ ذلك يدرك القارئ بيسر أن فعل الاعتراء هو مصدر الفاعلية فى النص، وأنه مبنى على مجموعة من

الأحداث المتكررة المتوالدة. وأن الاستمرار فى رصد التغيرات التى يسببها هذا الفعل هو الضامن لاستمرار فعل النص، ويترجم ذلك فى القصيدة على هيئة تكرارات تنسخ صوراً متعددة من الفعل ومن الصيغة الصرفية ومن التركيب النحوى. وهى نسخ تتصل بإسقاط الفواصل التقفوية حتى مع بناء النص فى شكل سطور شعرية منتظمة. التفاعيل، متساوية العدد تقريباً. ودليل ذلك أن أدونيس شعر بحرج النقاد حين تعاملوا مع قصيدته "هذا هو اسمى " من جهة كونها نثراً لا تفعيلة فيه. فى حين إنها مبنية كاملة على التفعيلة،ولكنها مدورة بما يقتضى قراءتها دون وقف فى نهايةالأسطر الشعرية(٤٨).

لكننى أشعر أن الأمر يتجاوز مسألة التفعيلة، فهى لا تدل إلا على كون القصيدة ذات إيقاع خليلى وحدته التفعيلة، وهى كانت الإطار الشكلى الذى يحفظ للشعر خصوصيته ويضمن للقصيدة قدرتها على التعلق بذاكرة المتلقين فى مجتمع شفاهى. تقوم حياته على الحفظ والرواية،وهو عين ما صرح بها غير ناقد قديم. أما الشعر فكلما رأى أيضاً هؤلاء القدماء يقع فى التخييل/ ووسيلته المحاكاة، وقد أشرت إلى



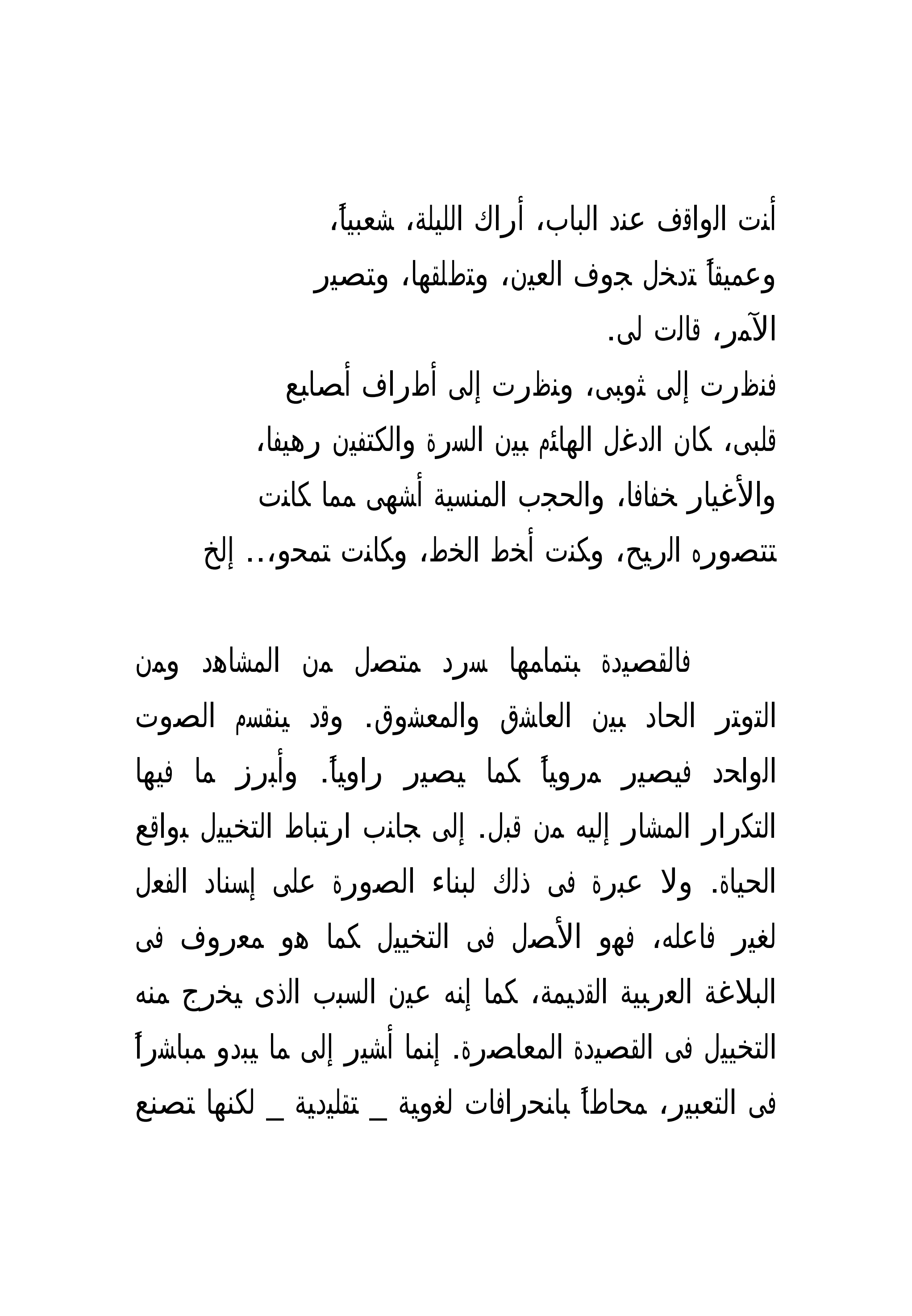
ذلك فى الفصل الأول من هذا البحث عند الحديث على مفهوم القصيدة. وقد وعى الشاعر الحداثى ذلك فبحث عن مصدر شعريته فى واقعه المتحرك وفى درامية هذا الواقع المتحولة، وقد أدى هذا الإدراك الباكر إلى إسقاط مفهوم المحاكاة بمعناه الأرسطى القديم. وأقيمت مكانه محكاة من نوع جديد، تستلهم الحياة فى سيروتها الدائمة، فسقطت بها الفواصل الزائفة بين الذات وما هو خارج الذات. وصار بالتالى الشكل والمضمون شيئاً واحداً يختار شكله من واقع التجربة ومن اتجاهاتها المتباينة.

غاية ما فى الأمر _ كما أقدر _ أن بعض الشعراء كان يجد فى التفعيلة وسيلة آمنة للاتصال بذائقة شعرية مستقلة _ وهذا هو الاتجاه الأغلب فى التجارب الأولى _ وإن لم يسلم من النقد ومن الاتهام بالخروج على تقاليد الشعر العربى. فى حين رأى البعض الآخر أن التحرر الكامل من البناء القديم ضرورى لمساوقة الرؤية الشعرية الجديدة. فأصبح لدينا مدرستان شعريتان تسعى كلاهما للحداثة، وقد أثبتت كلاهما جدارة فى هذا الشأن بل وكشف كل منهما عن إمكانية مغايرة لهذه الحداثة، وكان لابد أن يلتقيا فى وقت من

الأوقات، حتى غلبت الأخيرة على اتجاه الحداثة الرائدة وإن لم تفقد الأولى قدرتها على التعبير ولم تستنفد رؤاها الباهرة.

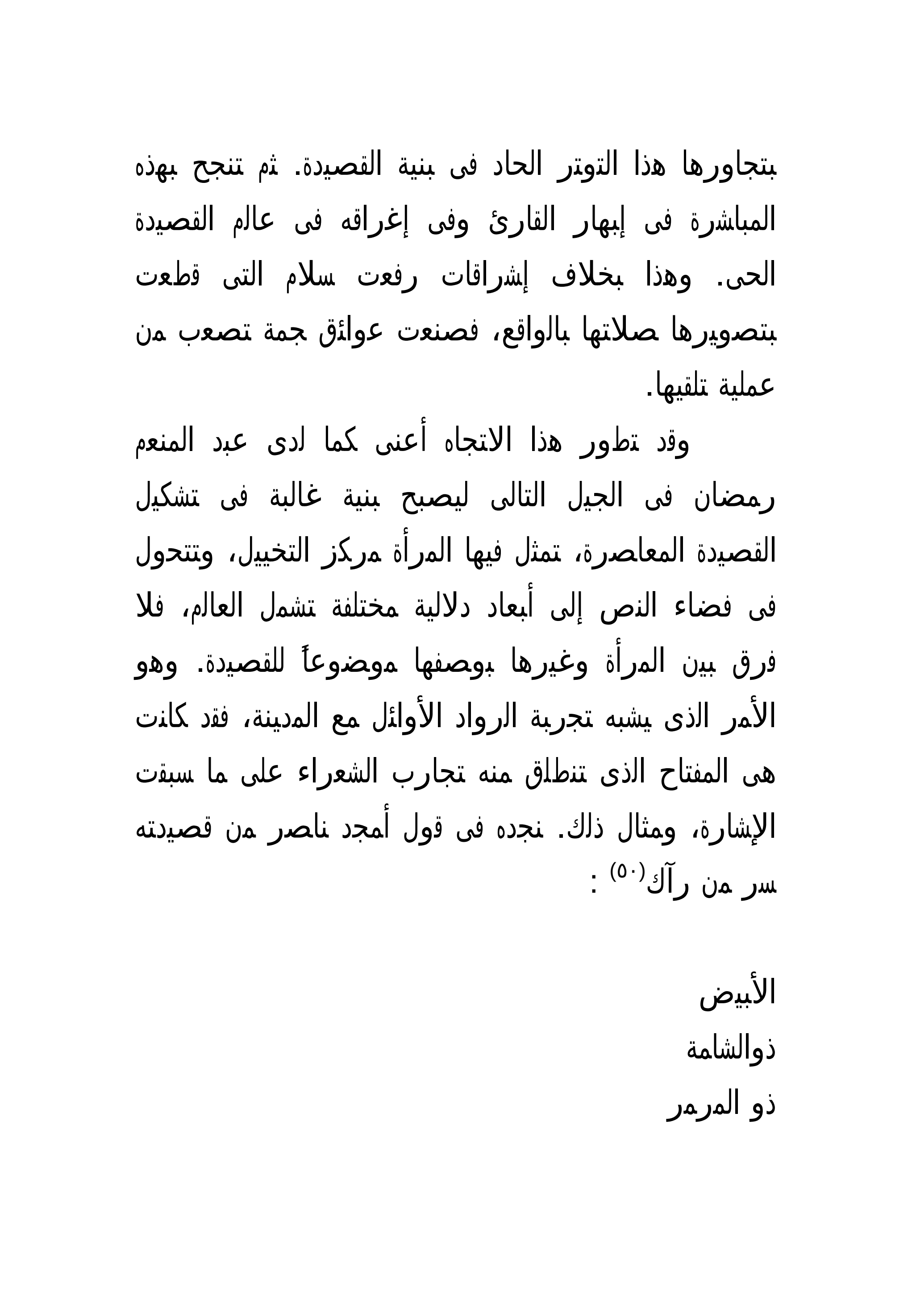
(١٠)

وفى الجانب المقابل أدرك شعراء السبعينيات هذه المغايرة بين الحداثتين، فانحازوا للاتجاه الأخير إسقاطاً للروابط الإيقاعية الظاهرة. لكنهم لما أخذوا فى تطوير هذا الاتجاه تطرفوا فى ابتداع أشكال جديدة _ كما فى قصيدة رفعت سلام إشراقات _ لامن جهة جدة الشكل فحسب _ فلها نظائر فى المربعات والمخمسات القديمة _ بل من جهة صلات التخييل بمنطق المحاكاة الجديدة. وبالتالى انقسمت شعرية السبعينيات إلى مدرستين : الأولى تقوم على محاكاة الرؤى الصوفية دون قطع الصلة بالواقع،والثانية تعمد إلى قطع هذه الصلات بتقطيع أواصر التخييل وبالتشكيل الجديد لمتن القصيدة. والمدرسة الثانية يمثلها رفعت سلام فى حين يمثل المدرسة الأولى عبد المنعم رمضان الذى يقول فى قصيدته الرسولة[٤٩] :



أنت الواقف عند الباب، أراك الليلة، شعبياً،
وعميقاً تدخل جوف العين، وتطلقها، وتصير
الآمر، قالت لى.
فنظرت إلى ثوبى، ونظرت إلى أطراف أصابع
قلبى، كان الدغل الهائم بين السرة والكتفين رهيفا،
والأغيار خفافا، والحجب المنسية أشهى مما كانت
تتصوره الريح، وكنت أخط الخط، وكانت تمحو،.. إلخ

فالقصيدة بتمامها سرد متصل من المشاهد ومن التوتر الحاد بين العاشق والمعشوق. وقد ينقسم الصوت الواحد فيصير مروياً كما يصير راوياً. وأبرز ما فيها التكرار المشار إليه من قبل. إلى جانب ارتباط التخييل بواقع الحياة. ولا عبرة فى ذلك لبناء الصورة على إسناد الفعل لغير فاعله، فهو الأصل فى التخييل كما هو معروف فى البلاغة العربية القديمة، كما إنه عين السبب الذى يخرج منه التخييل فى القصيدة المعاصرة. إنما أشير إلى ما يبدو مباشراً فى التعبير، محاطاً بانحرافات لغوية _ تقليدية _ لكنها تصنع

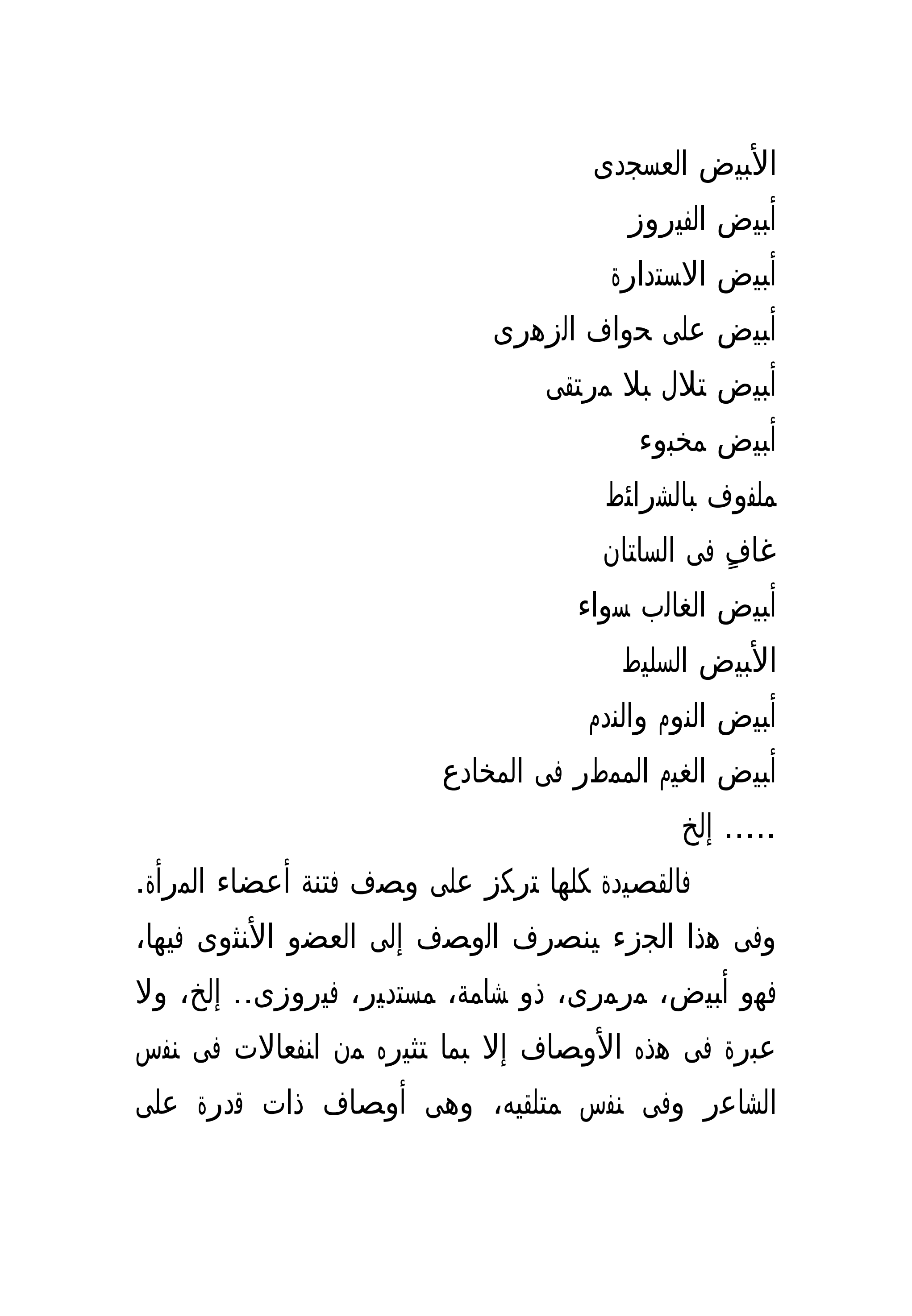

بتجاورها هذا التوتر الحاد فى بنية القصيدة. ثم تنجح بهذه المباشرة فى إبهار القارئ وفى إغراقه فى عالم القصيدة الحى. وهذا بخلاف إشراقات رفعت سلام التى قطعت بتصويرها صلاتها بالواقع، فصنعت عوائق جمة تصعب من عملية تلقيها.

وقد تطور هذا الاتجاه أعنى كما لدى عبد المنعم رمضان فى الجيل التالى ليصبح بنية غالبة فى تشكيل القصيدة المعاصرة، تمثل فيها المرأة مركز التخييل، وتتحول فى فضاء النص إلى أبعاد دلالية مختلفة تشمل العالم، فلا فرق بين المرأة وغيرها بوصفها موضوعاً للقصيدة. وهو الأمر الذى يشبه تجربة الرواد الأوائل مع المدينة، فقد كانت هى المفتاح الذى تنطلق منه تجارب الشعراء على ما سبقت الإشارة، ومثال ذلك. نجده فى قول أمجد ناصر من قصيدته سر من رآك(٥٠) :

الأبيض

ذوالشامة

ذو المرمر



الأبيض العسجدى

أبيض الفيروز

أبيض الاستدارة

أبيض على حواف الزهرى

أبيض تلال بلا مرتقى

أبيض مخبوء

ملفوف بالشرائط

غافٍ فى الساتان

أبيض الغالب سواء

الأبيض السليط

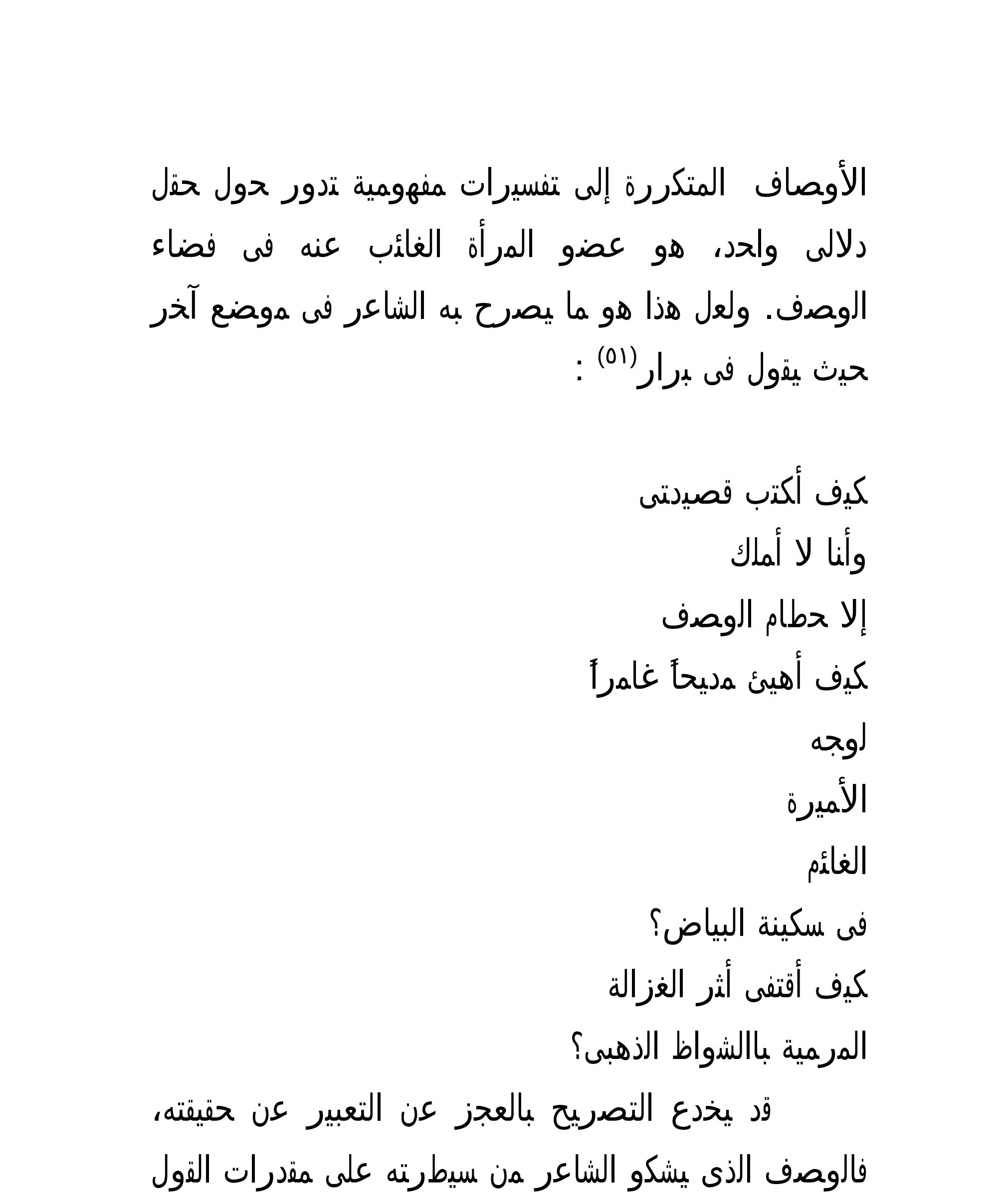
أبيض النوم والندم

أبيض الغيم الممطر فى المخادع

..... إلخ

فالقصيدة كلها تركز على وصف فتنة أعضاء المرأة. وفى هذا الجزء ينصرف الوصف إلى العضو الأنثوى فيها، فهو أبيض، مرمرى، ذو شامة، مستدير، فيروزى.. إلخ، ولا عبرة فى هذه الأوصاف إلا بما تثيره من انفعالات فى نفس الشاعر وفى نفس متلقيه، وهى أوصاف ذات قدرة على

استثارة أقصى طاقة تخييلية لدى القارئ، وقد توحى بأبعاد شبقية تفرغ القصيدة من معناها. فهى مباشرة فى الوصف، محدودة الفضاء الدلالى. لكن هذا الفضاء المحدود يدل على موقف وجودى يتخذه شعراء هذه المرحلة من العالم، فالقضايا الكبرى لم تعد هدفاً مثيراً بعد فقدان الشعارات الحماسية قيمتها الدلالية. والولوج المباشر إلى جوهر الحركة فى هذا الوجود هو وفى تقديرهم أجدى من الالتفاف حول قضايا لا يشارك فيها هذا الجيل برأى أو بعمل. فهذا الموقف الحسى من الوجود فى العالم موقف من تشظيته وتعبير عن انهيار قيمه التقليدية، إنه عودة إلى بدائية العالم وعودة إلى المراكز الخافية. وتدل هذه الأوصاف على أن الوصف صار الأداة الأقرب إلى التعبير فى هذا الشعر، لكنه وصف لا يعتمد على المنطق ولا يقصد على التركيب، بل يكتفى بانتقاء المشاهد التى تتجاور حتى تكون مشهداً كلياً يوحى بما فى نفس الشاعر. وغياب المنطقية لا يعنى غياب الرابط الفنى، فالوصف يحلل المركز فى الفضاء الدلالى، ومن هنا يتلون الأبيض باندغام الشامات وباسودادها، أو بانزلاقية المرمر، وبمخملية العسجد وببهاء الفيروز وبالتالى تتحول هذه



الأوصاف المتكررة إلى تفسيرات مفهومية تدور حول حقل دلالى واحد، هو عضو المرأة الغائب عنه فى فضاء الوصف. ولعل هذا هو ما يصرح به الشاعر فى موضع آخر حيث يقول فى برار(٥١) :

كيف أكتب قصيدتى

وأنا لا أملك

إلا حطام الوصف

كيف أهيئ مديحاً غامراً

لوجه

الأميرة

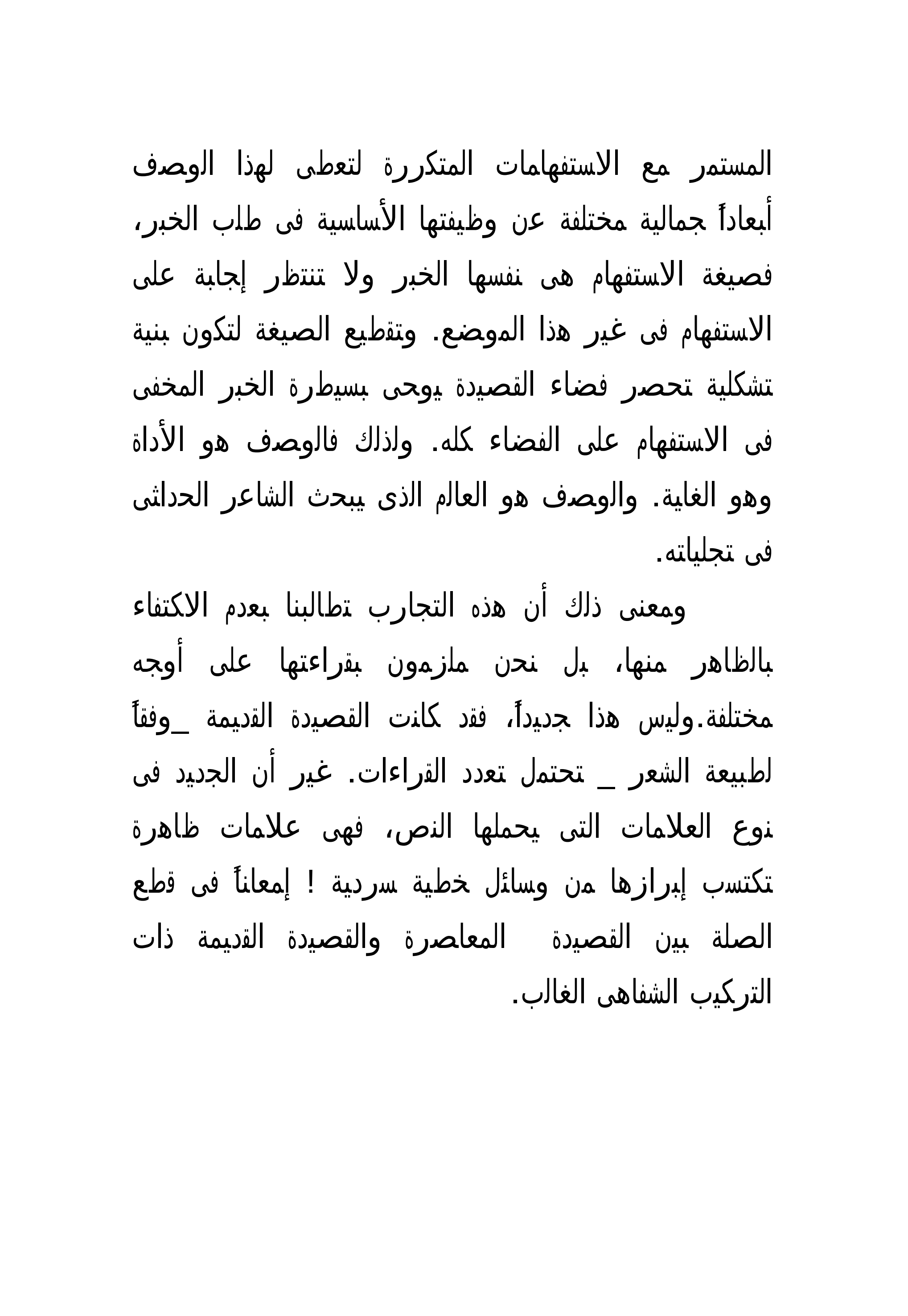
الغائم

فى سكينة البياض؟

كيف أقتفى أثر الغزالة

المرمية بالشواظ الذهبى؟

قد يخدع التصريح بالعجز عن التعبير عن حقيقته، فالوصف الذى يشكو الشاعر من سيطرته على مقدرات القول الشعرى هو نفسه الأداة العملية فى صناعته، ويجئ التداخل



المستمر مع الاستفهامات المتكررة لتعطى لهذا الوصف أبعاداً جمالية مختلفة عن وظيفتها الأساسية فى طلب الخبر، فصيغة الاستفهام هى نفسها الخبر ولا تنتظر إجابة على الاستفهام فى غير هذا الموضع. وتقطيع الصيغة لتكون بنية تشكلية تحصر فضاء القصيدة يوحى بسيطرة الخبر المخفى فى الاستفهام على الفضاء كله. ولذلك فالوصف هو الأداة وهو الغاية. والوصف هو العالم الذى يبحث الشاعر الحداثى فى تجلياته.

ومعنى ذلك أن هذه التجارب تطالبنا بعدم الاكتفاء بالظاهر منها، بل نحن ملزمون بقراءتها على أوجه مختلفة.وليس هذا جديداً، فقد كانت القصيدة القديمة _وفقاً لطبيعة الشعر _ تحتمل تعدد القراءات. غير أن الجديد فى نوع العلامات التى يحملها النص، فهى علامات ظاهرة تكتسب إبرازها من وسائل خطية سردية ! إمعاناً فى قطع الصلة بين القصيدة المعاصرة والقصيدة القديمة ذات التركيب الشفاهى الغالب.

الفصل الثالث

القصيدة العربية
فى نهاية القرن العشرين

القصيدة العربية فى نهاية القرن العشرين

(١)

فى العقدين الأخيرين من القرن العشـرين تعرضـت القصيدة العربية لتغير أساسى عصف بكل مقـولات الشـعر التقليدية. كما عصف بجل أوجه الحياة المألوفة فى المجتمـع العربى. والمتغير المقصود هو ثورة المعرفة ومـا ترتـب عليها من فكرة العولمة. فإذا كان شـعر السـبعينيات نشـأ بوصفه ردة فعل عنيفة على سقوط الحلـم القـومى [١]. وإذا كان هذا السقوط أجل قيمة الإنسان محل القضـايا الكبـرى واتخذ من اللغة المغلقة سبيلاً للتعبير عن هذا التوجه الجديـد فإن الشعر العربى فى نهاية القرن العشرين فما فى ظل الشك فى كل قيمة [٢]. وهذا هو المبدأ الرئيسى الذى تقـوم عليـه العولمة [٣]. ونتيجة هذا التحول السريع فى أوضاع الشـعر أصبحنا فى مواجهة شعريات عدة، ونمـاذج مختلفـة لبنـاء القصيدة العربية. وبإزاء هذا الوضع علينا أن نعترف – كما يلحظ واحد من كبار نقاد الشعر ومنظرى الحديث فى الوطن

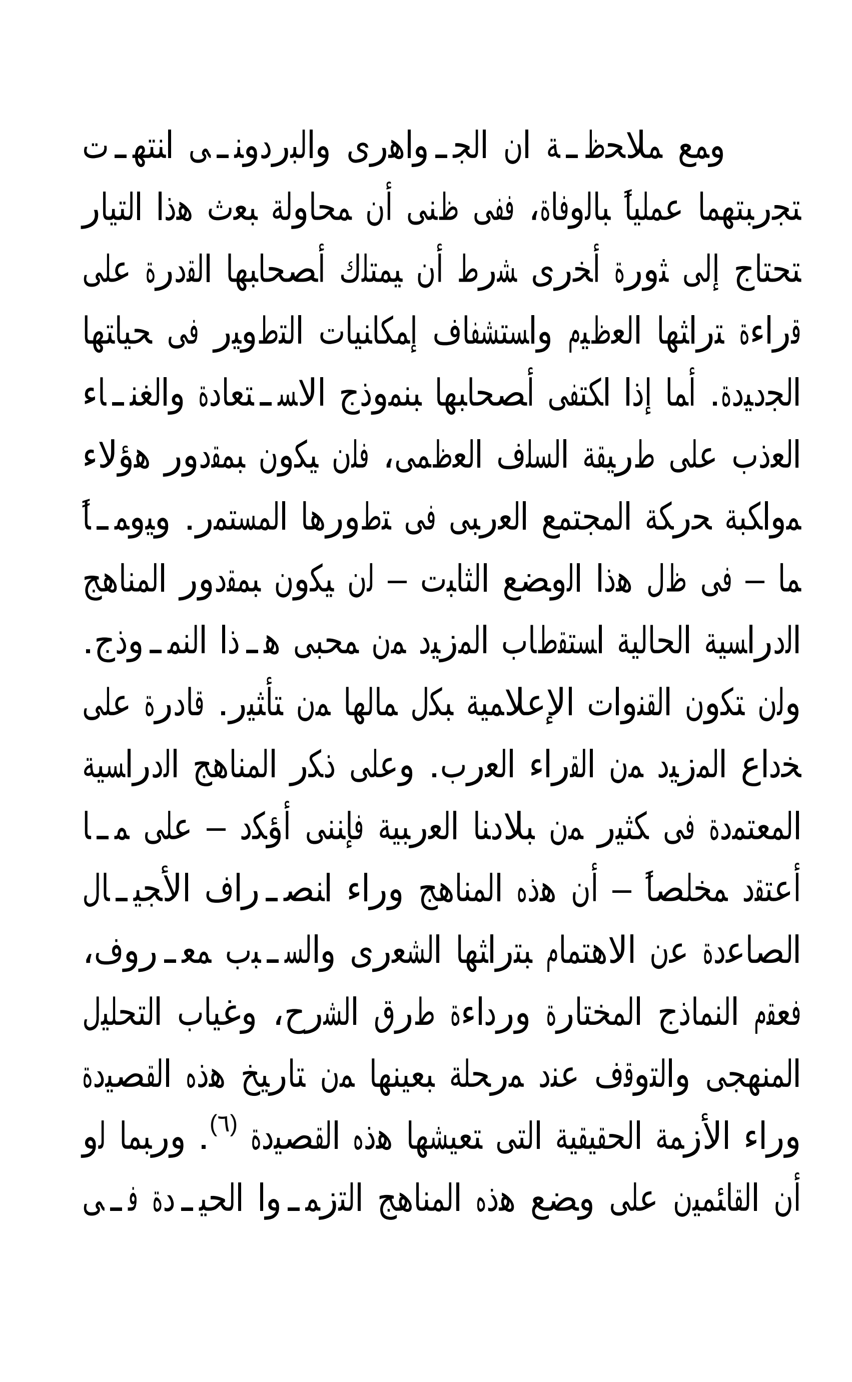
العربى (الدكتور صلاح فضل) – أن المشهد الشـعرى فـى نهاية القرن (العشرين) "على منجزاته العظمـى – تحوطـه الغيوم مثلما كانت تنوشه فى بدايته – ويتطلب من المبـدعين والنقاد اجتراح مسالك جديدة وجزيئة فى فتح قنوات التواصل الجمالى مع الجمهور، لأن الشعر هو الذى يحمـل جينـات الروح العربى الوراثية، وهو الذى يجدد اللغة ويضمن لهـا البقاء، واللغة هى بنك الذكاء القومى، والشعر فى نهاية الأمر هو جوهر الفنون ولابد أن يتوهج بازدهارها "[٤] به.

(٢)

ومع ذلك فإن بالإمكان التمييز بين ثلاثة نماذج رئيسية فى بناء القصيدة العربية مع نهاية القرن العشرين. والنمـاذج الثلاثة تأخذ حقها فى الوجود فى ظل المنافسة وإثبات شرعية التعبير عن الوضع القائم، وإن يكن بعضـها يغلـب علـى البعض بحسب مقتضيات الاهتمام الإعلامى والقـدرة علـى تسويق المنتج الأدبى لدى كل طائفة على حدة من أصـحاب هذه النماذج، بل لدى كل شاعر وفق قدرته فى هذا المجـال. والنموذج الأول هو النموذج الكلاسيكى. وهو نموذج يحتفظ

بقوة حضوره وبشرعية وجـوده بحكـم التـاريخ الطويـل لممارسته فى الأدب العربى، وبحكم تعود الأذن العربية على سماعه.

وبرغم أننى من الذين يـرون أن القصـيدة العربيـة التقليدية أو النموذج الكلاسكيى أصابه الجمود، وفقد القـدرة على مواكبة العصر، وأصبح ممثلوه مكتفين باستعادة ماضيه المجيد [5]. إلا أنه من الواجب الإقرار أن حياة هذا النمـوذج فى المجتمع العربى المعاصر تستمد حيويتها وتحافظ علـى مكانتها فى نفوس القراء العرب بفضل بعض المواهب الفـذة فى هذا المجال، نذكر منهم الجواهرى من العراق والبردونى من اليمن. وهما فى تقديرى أبرز المحـافظين علـى هـذا الاتجاه. أما الأصوات الأخرى الماضية فى الطريـق نفسـه فإنها برغم اجتهاداتها القوية – لم تستطع إضافة تجربة لافتة لتراث القصيدة العربية التقليدية، ومن ثم تبقـى محاولاتهـا محصورة لدى المهتمين بها، وبخاصة أولئك الذين يرون فى أنفسهم زعماء لتجديدها.



ومع ملاحظـة ان الجـواهرى والبردونـى انتهـت تجربتهما عملياً بالوفاة، ففى ظنى أن محاولة بعث هذا التيار تحتاج إلى ثورة أخرى شرط أن يمتلك أصحابها القدرة على قراءة تراثها العظيم واستشفاف إمكانيات التطوير فى حياتها الجديدة. أما إذا اكتفى أصحابها بنموذج الاسـتعادة والغنـاء العذب على طريقة السلف العظمى، فلن يكون بمقدور هؤلاء مواكبة حركة المجتمع العربى فى تطورها المستمر. ويومـاً ما – فى ظل هذا الوضع الثابت – لن يكون بمقدور المناهج الدراسية الحالية استقطاب المزيد من محبى هـذا النمـوذج. ولن تكون القنوات الإعلامية بكل مالها من تأثير. قادرة على خداع المزيد من القراء العرب. وعلى ذكر المناهج الدراسية المعتمدة فى كثير من بلادنا العربية فإننى أؤكد – على مـا أعتقد مخلصاً – أن هذه المناهج وراء انصـراف الأجيـال الصاعدة عن الاهتمام بتراثها الشعرى والسـبب معـروف، فعقم النماذج المختارة ورداءة طرق الشرح، وغياب التحليل المنهجى والتوقف عند مرحلة بعينها من تاريخ هذه القصيدة وراء الأزمة الحقيقية التى تعيشها هذه القصيدة [٦]. وربما لو أن القائمين على وضع هذه المناهج التزمـوا الحيـدة فـى

الاختيار وأسندوا الأمر إلى أهلـه مـن النقـاد والشـعراء وحرصوا على تجاوز مظاهر الجمود، وركزوا على منـاط الحيوية لأمكن لهذه الأجيال أن تميز الغث من الثمـين، وأن تتخذ موقفاً نقدياً مناسباً من القصيدة العربية الحديثة. وربما – وليس كل الظن إثم – استطاعوا المواءمـة بـين النمـاذج المختلفة، ومن ثم الخروج بنموذج مطور، يملك كل مقومات الحياة فى مجتمعنا المعاصر.

(٣)

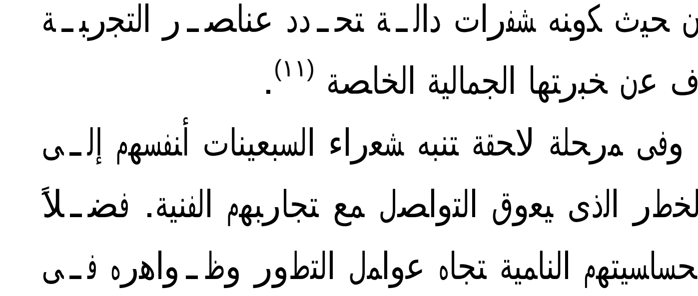
النموذج الثانى من نماذج بناء القصيدة العربيـة فـى نهاية القرن العشرين هو نموذج التفعيلة. وهو نمـوذج كمـا يعرف المشتغلون بأمور الشعر حقق مجـده وشـهرته فـى منتصف القرن العشرين. وكما ذكرت فى الفصل الأول مـن هذه الدراسة. ساعده على تحقيق مجـده الارتبـاط بثـورة المجتمع العربى والسـير فـى ركـاب حركـات التحـرر الوطنى(٧). وقد أتيح لهذا النموذج عدد كبير مـن المواهـب الفذة تبنت تطويره ومضت فـى الكشـف عـن ظـواهره ومظاهره. وإذا كانت ريادة هذا النمـوذج بـدأت بالسـياب

ونازك الملائكة وصلاح عبد الصـبور و بولنـد الحيـدرى وأدونيس وأحمد حجازى والبياتى، مروراً بالجيل الثانى أمل دنقل وعفيفى مطر وعشرات الأسماء فى الوطن العربى كله، فما زال بين ظهرانينا يعيش من هؤلاء الرواد أحمد حجازى وعبد المنعم عواد يوسف وأدونيس ومحمد إبراهيم أو سـنة ومحمد أبو دومة وآخرون. الأمر الذى يعنى أن حيويه هـذه التجربة ما زالت قائمة بفضل روادها الذين يعملـون علـى بعث الروح فى نموذجهم المختاريين الحين والآخر. واحسب أن تجربة كل من أدونيس وسعدى يوسف ومحمود درويـش على وجه الخصوص قادرة على تمثيل مراحل التطور فـى هذا النموذج، فلا يمض عام إلا ويخرج أحدهم ديواناً جديـداً أو قصيدة جديدة، وإن أيسر مراجعة لما يخرجونه تثبـت أن اللاحق مختلف عن سابقه. هذا مع ملاحظة أن كل واحد من هؤلاء الرواد – امد ا   فى أعمارهم – يحافظ على شخصيته الخاصة فى إبداعه، ويعمل باستمرار على دخـول منـاطق جديدة من مناطق الإبداع الشعرى. الأمر الذى يجعـل مـا ينتجونه من شعر مواكباً لكل التحـولات الفنيـة والجماليـة والمجتمعية فى بيئاتنا العربية بكل معانى التطور والمواكبة.

وفى المقابل فإننا نجد أصواتاً كثيرة تكتب على نمط التفعيلة الخمسينى، لكنها وقفت بتجربتها عند هذه المرحلة، ولم تؤثر فى رؤيتها الفنية مراحل التطور المتلاحقة من مراحل التاريخ الحديث للقصيدة العربية. وهؤلاء يمثلون نموذج الظل لقصيدة التفعيلة. وفى تقديرى لا يختلف موقفهم من القصيدة العربية عن موقف أصحاب النموذج الكلاسيكى الذين يعجزون عن تفعيل الإطار العمودى للقصيدة العربية. ولهؤلاء من التأثير السيئ على موقف القارئ المعاصر من القصيدة العربية ما لأسلافهم الكلاسيكيين. ومع شديد الأسف فإن القنوات الإعلامية والبرامج الدراسية عند تقديم نموذج التفعيلة للقارئ المعاصر لا ترى غير أعمال هؤلاء. وفى تقديرى أن الاختيار السيئ لهذه النماذج لا يخلو من تميز مقصود بقصد صرف الأجيال العربية الجديدة عن قصيدة التفعيلة وبهدف إثبات رداءة هذا النموذج وعدم قدرته على تقديم تجربة فنية راقية.

(٤)

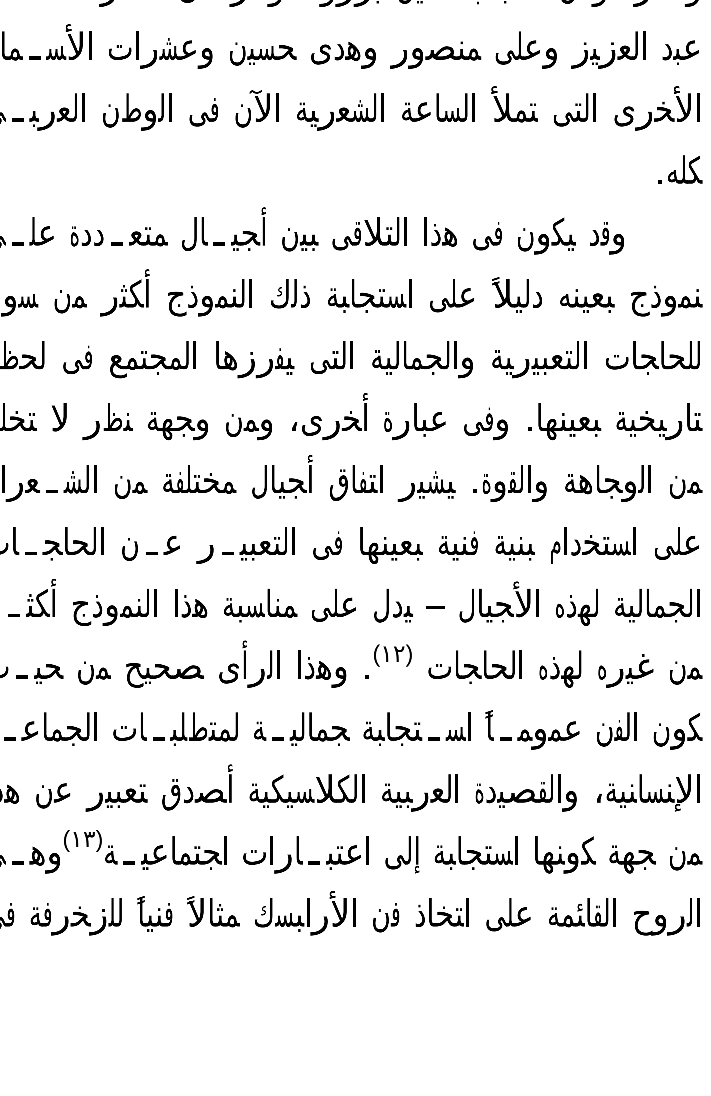
من ناحية أخرى تعد تجربة شعراء السـبعينات فـى نموذجها الأول تطويراً للتفعيلة [٨]. ومناط التطوير فيها يأتى بالدرجة الأولى من دمج المكون الشكلى، وبخاصة الإيقاعى، فى الدلالة النصية. ومن ثم يظن الكثير مـن قـارئى هـذه التجربة أن قصيدة السبعينات تخلو مـن الـوزن، وبالتـالى ينسبها إلى النثر ويطالب بإخراجها من دائرة الشعر [٩]. غير أن الأزمة الحقيقية التى أثارتها هذه التجربة تأتى من إغلاق اللغة، بمعنى اعتماد الشعراء فيها على صياغة كثيفة لا تدع مجالاً للزوائد التعبيرية أو الدلالية، بل ربما كان الأوفق أنـه يقول إنه يستغنى عن قدر كبير من أساسـيات التعبيـر[١٠]. وللحق يمكننا أن نقول إن كل مظاهر الغموض التى لحظهـا ناقدوا قصيدة الحداثة تتجلى باوسـع معانيهـا فـى قصـيدة السبعينات. لكن مع ملاحظة أن المظاهر لا تمثل عائقاً حقيقياً أمام التواصل معها إذا تعاملنا معها بمنطـق بنائهـا الفنـى الأساسى، أى بمنطق اللغة المغلقة، وفهمنا المقصـود بهـذا الإغلاق وتعاملنا معه بوصفه صفة فى بناء العمل وتركيبـه،



أى من حيث كونه شفرات دالة تحدد عناصر التجربة وتكشف عن خبرتها الجمالية الخاصة [١١].

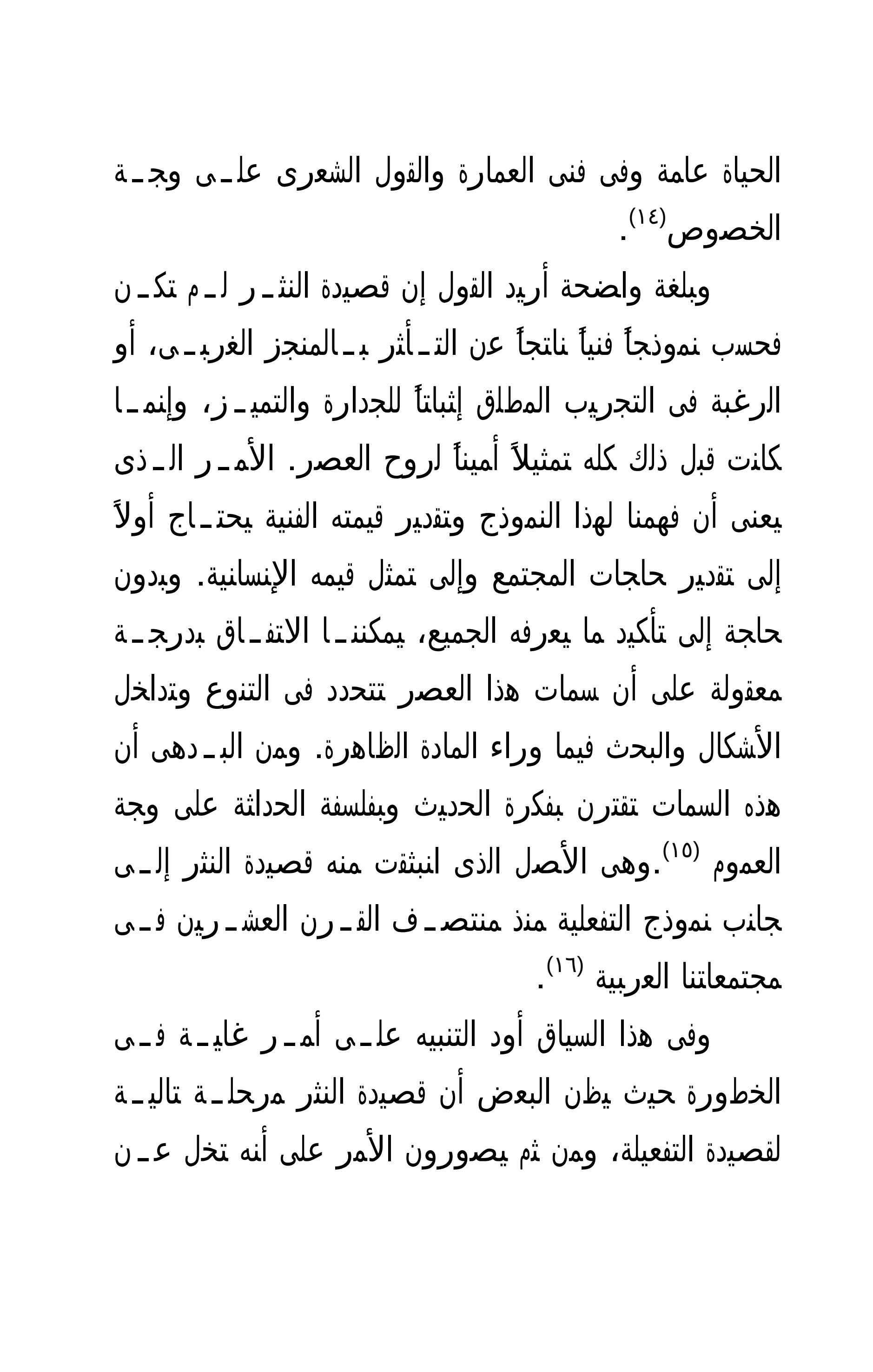
وفى مرحلة لاحقة تنبه شعراء السبعينات أنفسهم إلى هذا الخطر الذى يعوق التواصل مع تجاربهم الفنية. فضلاً على حساسيتهم النامية تجاه عوامل التطور وظواهره فى المجتمعات العربية. ومن ثم توجهوا إلى التخفف من كثافة اللغة المغلقة، بل إن بعضهم أضرب بالكلية عن نموذجه الأول وعمد إلى اصطناع قصيدة النثر واتخذها بديلاً فنياً لتجربته الخاصة. ويمكن أن نضرب مثالاً على ذلك بتجربة حلمى سالم فى مصر، فالدواوين الأولى لهذا الشاعر تختلف اختلافاً بينا عن أعماله الأخيرة بل إن هذه الأعمال تعكس فى وضوح باهر مراحل التحول الفنى فى تجربة القصيدة الحداثية.

ومن العجيب فى الأمر – والإعجاب أيضاً – أن النموذج المتطور لقصيدة السبعينات انقطع أو كاد عن أصله الأول وتلاقى فى كثير من ظواهره الجمالية مع تجربة قصيدة النثر لدى رواد هذه القصيدة فى الخمسينات ولدى شعرائها من الشباب فى نهاية القرن العشرين. أعنى تحديداً



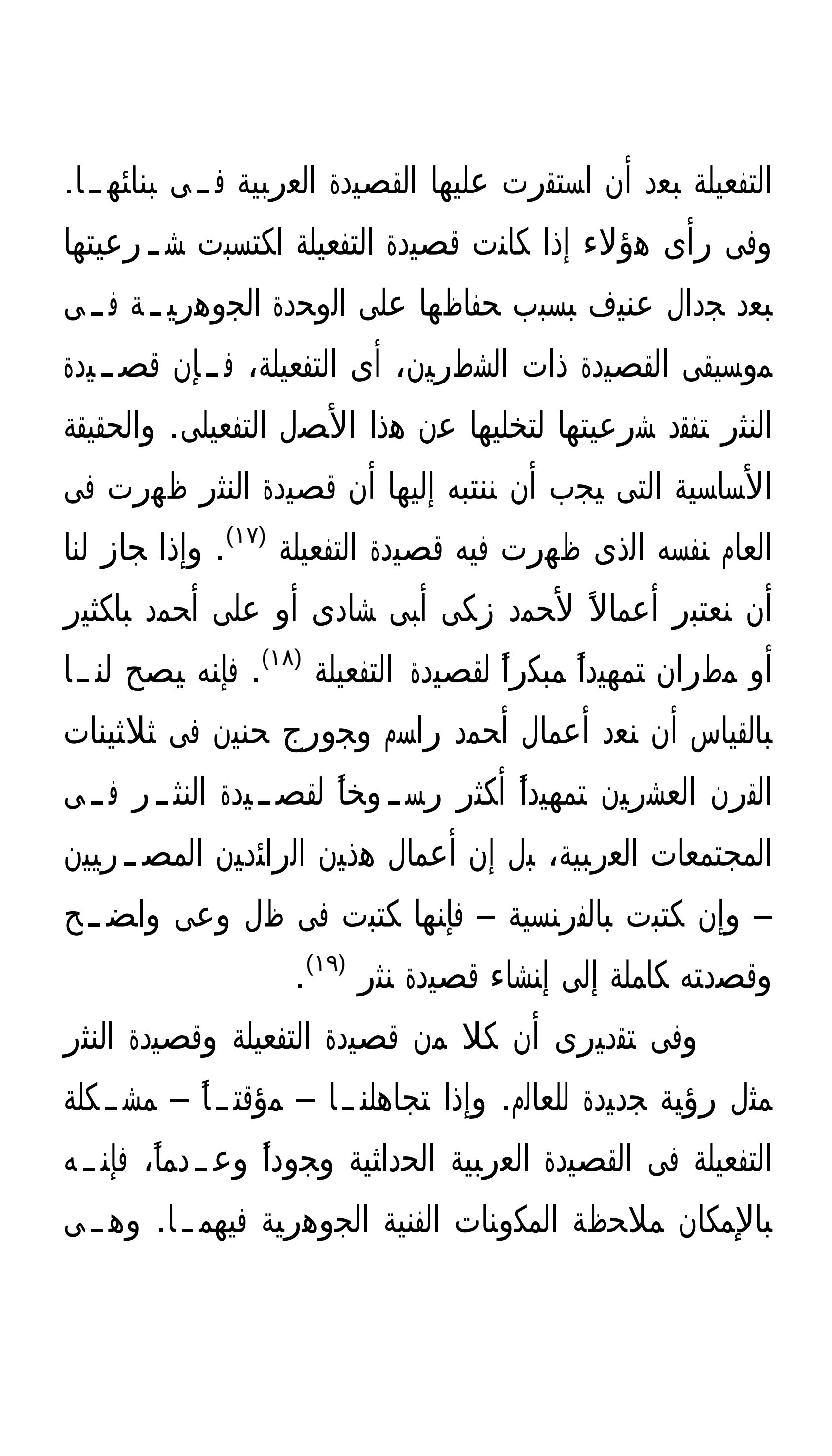
من الرواد أمثال محمد الماغوط وبوول شاؤول ووديع سعادة بالإضافة إلى أدونيس الذى أبدع فى كلا النموذجين – التفعلية والنثر، ومن الشباب الذين برزوا مؤخراً فى مصر عاطف عبد العزيز وعلى منصور وهدى حسين وعشرات الأسماء الأخرى التى تملأ الساعة الشعرية الآن فى الوطن العربى كله.

وقد يكون فى هذا التلاقى بين أجيال متعددة على نموذج بعينه دليلاً على استجابة ذلك النموذج أكثر من سواه للحاجات التعبيرية والجمالية التى يفرزها المجتمع فى لحظة تاريخية بعينها. وفى عبارة أخرى، ومن وجهة نظر لا تخلو من الوجاهة والقوة. يشير اتفاق أجيال مختلفة من الشعراء على استخدام بنية فنية بعينها فى التعبير عن الحاجات الجمالية لهذه الأجيال – يدل على مناسبة هذا النموذج أكثر من غيره لهذه الحاجات [١٢]. وهذا الرأى صحيح من حيث كون الفن عموماً استجابة جمالية لمتطلبات الجماعة الإنسانية، والقصيدة العربية الكلاسيكية أصدق تعبير عن هذا من جهة كونها استجابة إلى اعتبارات اجتماعية[١٣]وهى الروح القائمة على اتخاذ فن الأرابسك مثالاً فنياً للزخرفة فى


الحياة عامة وفى فنى العمارة والقول الشعرى علـى وجـة الخصوص[14].

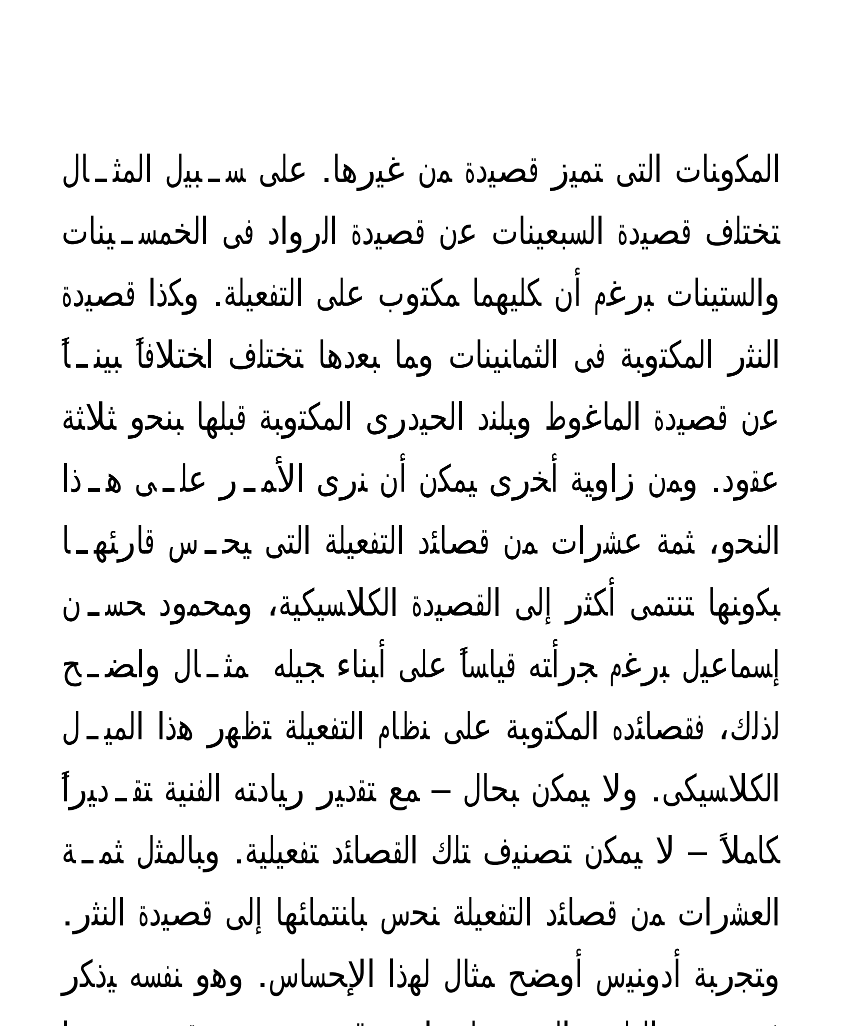
وبلغة واضحة أريد القول إن قصيدة النثـر لـم تكـن فحسب نموذجاً فنياً ناتجاً عن التـأثر بـالمنجز الغربـى، أو الرغبة فى التجريب المطلق إثباتاً للجدارة والتميـز، وإنمـا كانت قبل ذلك كله تمثيلاً أميناً لروح العصر. الأمـر الـذى يعنى أن فهمنا لهذا النموذج وتقدير قيمته الفنية يحتـاج أولاً إلى تقدير حاجات المجتمع وإلى تمثل قيمه الإنسانية. وبدون حاجة إلى تأكيد ما يعرفه الجميع، يمكننـا الاتفـاق بدرجـة معقولة على أن سمات هذا العصر تتحدد فى التنوع وتداخل الأشكال والبحث فيما وراء المادة الظاهرة. ومن البـدهى أن هذه السمات تقترن بفكرة الحديث وبفلسفة الحداثة على وجة العموم [15].وهى الأصل الذى انبثقت منه قصيدة النثر إلـى جانب نموذج التفعلية منذ منتصـف القـرن العشـرين فـى مجتمعاتنا العربية [16].

وفى هذا السياق أود التنبيه علـى أمـر غايـة فـى الخطورة حيث يظن البعض أن قصيدة النثر مرحلـة تاليـة لقصيدة التفعيلة، ومن ثم يصورون الأمر على أنه تخل عـن

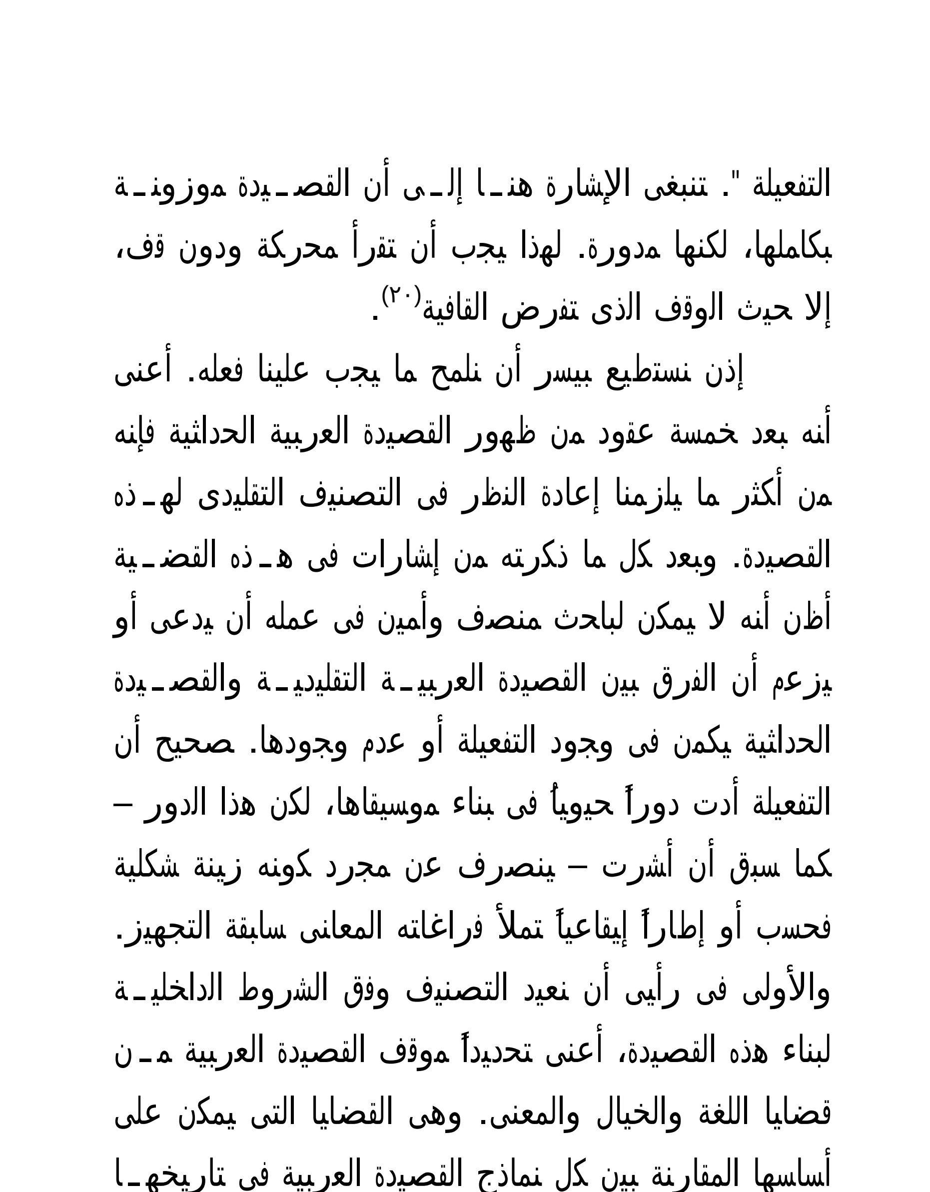


التفعيلة بعد أن استقرت عليها القصيدة العربية فـى بنائهـا. وفى رأى هؤلاء إذا كانت قصيدة التفعيلة اكتسبت شـرعيتها بعد جدال عنيف بسبب حفاظها على الوحدة الجوهريـة فـى موسيقى القصيدة ذات الشطرين، أى التفعيلة، فـإن قصـيدة النثر تفقد شرعيتها لتخليها عن هذا الأصل التفعيلى. والحقيقة الأساسية التى يجب أن ننتبه إليها أن قصيدة النثر ظهرت فى العام نفسه الذى ظهرت فيه قصيدة التفعيلة (١٧). وإذا جاز لنا أن نعتبر أعمالاً لأحمد زكى أبى شادى أو على أحمد باكثير أو مطران تمهيداً مبكراً لقصيدة التفعيلة (١٨). فإنه يصح لنـا بالقياس أن نعد أعمال أحمد راسم وجورج حنين فى ثلاثينات القرن العشرين تمهيداً أكثر رسـوخاً لقصـيدة النثـر فـى المجتمعات العربية، بل إن أعمال هذين الرائدين المصـريين – وإن كتبت بالفرنسية – فإنها كتبت فى ظل وعى واضـح وقصدته كاملة إلى إنشاء قصيدة نثر (١٩).

وفى تقديرى أن كلا من قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر مثل رؤية جديدة للعالم. وإذا تجاهلنـا – مؤقتـاً – مشـكلة التفعيلة فى القصيدة العربية الحداثية وجوداً وعـدماً، فإنـه بالإمكان ملاحظة المكونات الفنية الجوهرية فيهمـا. وهـى



المكونات التى تميز قصيدة من غيرها. على سبيل المثال تختلف قصيدة السبعينات عن قصيدة الرواد فى الخمسينات والستينات برغم أن كليهما مكتوب على التفعيلة. وكذا قصيدة النثر المكتوبة فى الثمانينات وما بعدها تختلف اختلافاً بيناً عن قصيدة الماغوط وبلند الحيدرى المكتوبة قبلها بنحو ثلاثة عقود. ومن زاوية أخرى يمكن أن نرى الأمر على هذا النحو، ثمة عشرات من قصائد التفعيلة التى يحس قارئها بكونها تنتمى أكثر إلى القصيدة الكلاسيكية، ومحمود حسن إسماعيل برغم جرأته قياساً على أبناء جيله مثال واضح لذلك، فقصائده المكتوبة على نظام التفعيلة تظهر هذا الميل الكلاسيكى. ولا يمكن بحال – مع تقدير ريادته الفنية تقديراً كاملاً – لا يمكن تصنيف تلك القصائد تفعيلية. وبالمثل ثمة العشرات من قصائد التفعيلة نحس بانتمائها إلى قصيدة النثر. وتجربة أدونيس أوضح مثال لهذا الإحساس. وهو نفسه يذكر فى مقدمة الطبعة الجديدة لديوانه : " حين نشرت قصيدة. هذا هو اسمى " ظن بعضهم، وبينهم نقاد وشعراء، أنها نثر. ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف – المشطر لقصيدة ما سمى بـ " الشعر الحر " أو " شعر



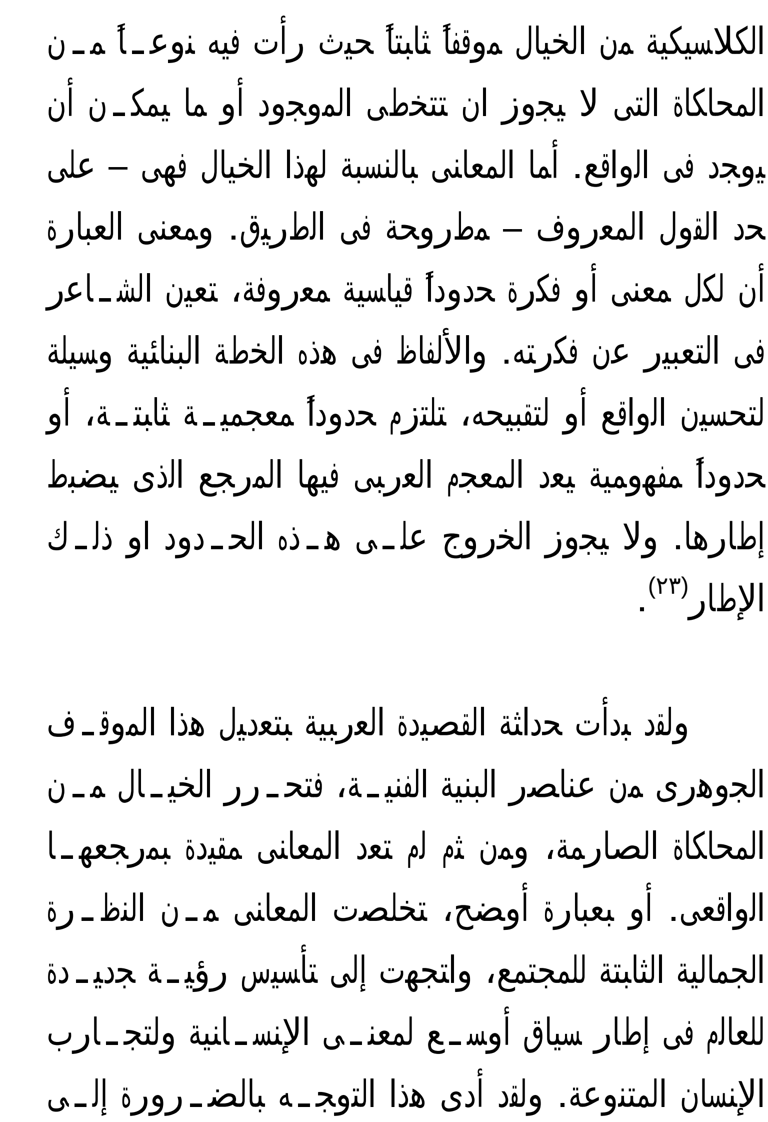
التفعيلة ". تنبغى الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها، لكنها مدورة. لهذا يجب أن تقرأ محركة ودون وقف، إلا حيث الوقف الذى تفرض القافية[٢٠].

إذن نستطيع بيسر أن نلمح ما يجب علينا فعله. أعنى أنه بعد خمسة عقود من ظهور القصيدة العربية الحداثية فإنه من أكثر ما يلزمنا إعادة النظر فى التصنيف التقليدى لهذه القصيدة. وبعد كل ما ذكرته من إشارات فى هذه القضية أظن أنه لا يمكن لباحث منصف وأمين فى عمله أن يدعى أو يزعم أن الفرق بين القصيدة العربية التقليدية والقصيدة الحداثية يكمن فى وجود التفعيلة أو عدم وجودها. صحيح أن التفعيلة أدت دوراً حيوياً فى بناء موسيقاها، لكن هذا الدور – كما سبق أن أشرت – ينصرف عن مجرد كونه زينة شكلية فحسب أو إطاراً إيقاعياً تملأ فراغاته المعانى سابقة التجهيز. والأولى فى رأيى أن نعيد التصنيف وفق الشروط الداخلية لبناء هذه القصيدة، أعنى تحديداً موقف القصيدة العربية من قضايا اللغة والخيال والمعنى. وهى القضايا التى يمكن على أساسها المقارنة بين كل نماذج القصيدة العربية فى تاريخها الطويل. ولإثبات صحة هذا الزعم يكفى أن أتذكر بموقف

القدماء من هذه القصيدة فى العصرين الأمـوى والعباسـى، فالأمر المؤكد أن شعراء ونقاد ذلك الوقت لم يضـعوا فـى تقديرهم (الشكل الموسيقى) لهذه القصيدة، لأنه لـم يتغيـر، ولأن التغير الحقيقى وقع فى شروط أو سمات البناء الداخلى. وهو التغير نفسه الذى أصاب القصيدة العربية فـى مبعثهـا الجديد، ثم فى شكلها الرومانسى المعروف. أما قضية الوزن، أو بالأحرى قضية الإيقاع والشـكل الموسـيقى فبالإمكـان الرجوع فيها إلى عشرات الدراسات الجادة التى أثبتت كونها قضية غير مؤثرة جوهرياً فى مسألة البناء الفنى [٢١]، ومـن ثم لا يصح أن نبنى موقفنا من القصيدة الحداثية على عنصر واحد من عناصر هذا البناء، ثم نحكم بعدم شرعية هذا الشكل او عدم ملاءمته لمجتمعاتنا العربية.

(٥)

وعلى سبيل التذكرة – وليكن ما سوف أقوله نوعا من القياس أو النموذج الإرشادى الذى تقاس عليـه التحـولات الدقيقة فى بنية القصيدة العربية [٢٢]. وقفت القصيدة العربيـة



الكلاسيكية من الخيال موقفاً ثابتاً حيث رأت فيه نوعاً من المحاكاة التى لا يجوز ان تتخطى الموجود أو ما يمكن أن يوجد فى الواقع. أما المعانى بالنسبة لهذا الخيال فهى – على حد القول المعروف – مطروحة فى الطريق. ومعنى العبارة أن لكل معنى أو فكرة حدوداً قياسية معروفة، تعين الشاعر فى التعبير عن فكرته. والألفاظ فى هذه الخطة البنائية وسيلة لتحسين الواقع أو لتقبيحه، تلتزم حدوداً معجمية ثابتة، أو حدوداً مفهومية يعد المعجم العربى فيها المرجع الذى يضبط إطارها. ولا يجوز الخروج على هذه الحدود او ذلك الإطار[23].

ولقد بدأت حداثة القصيدة العربية بتعديل هذا الموقف الجوهرى من عناصر البنية الفنية، فتحرر الخيال من المحاكاة الصارمة، ومن ثم لم تعد المعانى مقيدة بمرجعها الواقعى. أو بعبارة أوضح، تخلصت المعانى من النظرة الجمالية الثابتة للمجتمع، واتجهت إلى تأسيس رؤية جديدة للعالم فى إطار سياق أوسع لمعنى الإنسانية ولتجارب الإنسان المتنوعة. ولقد أدى هذا التوجه بالضرورة إلى

تأسيس مفاهيم جديدة لدلالات الألفاظ. وبالأحرى تمحـورت دلالات القصيدة الحداثية لدى روادها فى الخمسينيات حـول مفاهيم الحرية والإنسانية والوجود، وأصبح الشغل الشـاغل للقصيدة إعادة بناء المكونات الداخلية لهذه المفاهيم من خلال الكشف عن علاقاتها غير المعهودة بكل من عناصر المجتمع والشاعر سواء بسواء. ولقد نلمح فى هذا التوجـه ارتباطـاً بفكرة المعجمية الثابتة. وبلغة أخرى. توجه شعراء الريـادة فى حداثة القصيدة العربية إلى إحلال مفاهيم جديـدة محـل المفاهيم التقليدية لقيم المجتمع. ومن البدهى أن ارتـبط هـذا التوجه بالسياق الثقافى وبالتحولات العامة فى بناء المجتمـع العربى على ما سلف ذكره.

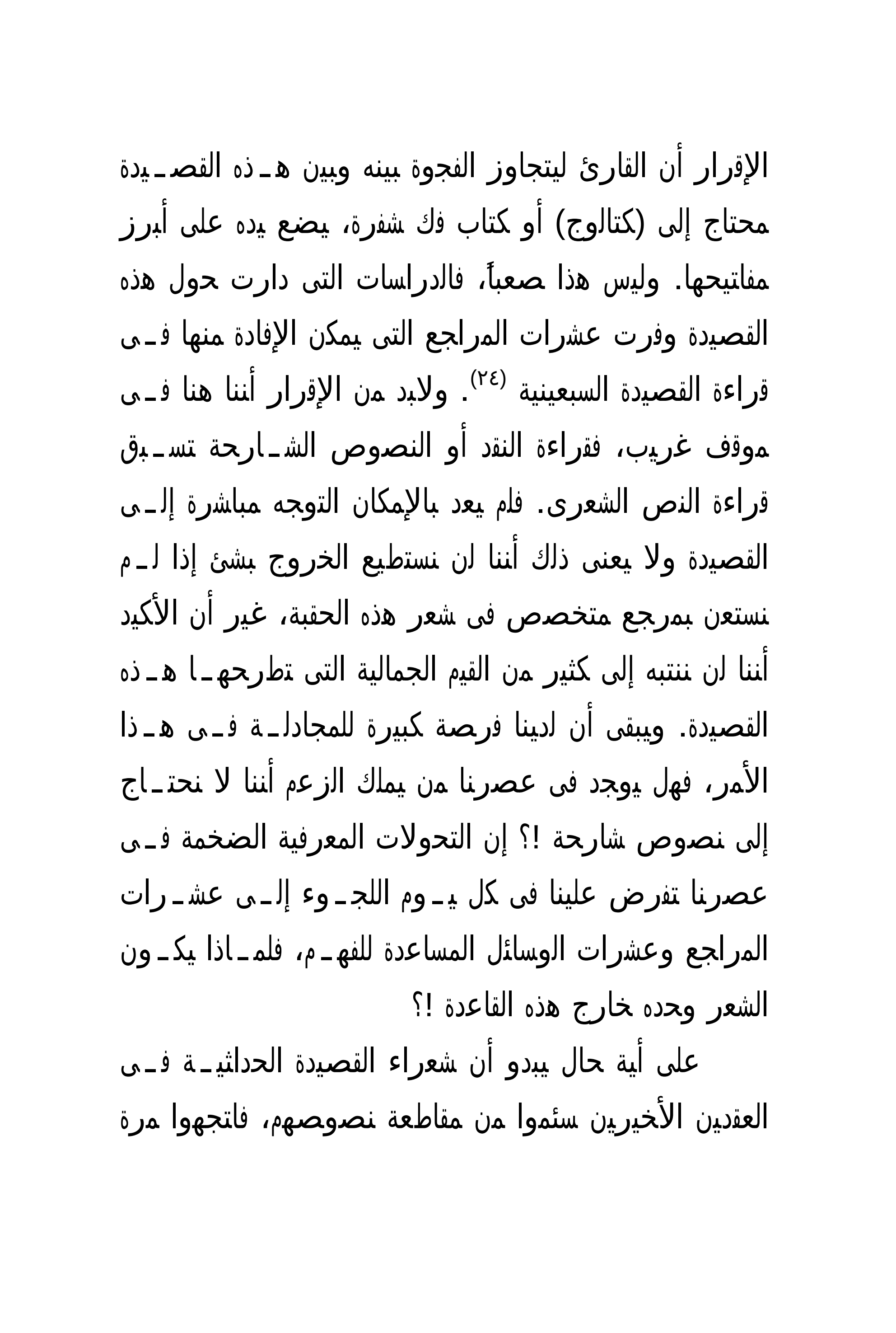
ومن ثم يمكن القول إن النقلة الأساسية فى هذه الحداثة المبكرة أو تكرت على تحرير الخيال وإطلاق المعانى مـن مسار القيم التقليدية فى حياة المجتمع. ومصدر الغموض فى هذه التشكيل الجديد لبناء القصيدة يكاد ينحصر فى عدم الألفة بالقيم البديلة التى أحلها الشـعراء فـى مفـاهيم أو معـانى قصائدهم. وإذن فمن اليسير تجاوز هذا الشكل من الغمـوض بالإلحاح على تفهم أبعاد القيم البديلة، لولا أن الجديد بطبيعته

يقترن بلون من الصدمة النفسية أمام الجديد عامة وبخاصـة إذا عد بعض هذا الجديد نقيضاً لقيم الدين فى المجتمع نتيجة لسوء الفهم ولغيبة التعاطف الضرورى فى تقبل أى ظـاهرة جديدة. ولقد نذكر فى هذا السياق سخرية انصـار القصـيدة الكلاسيكية من قصيدة التفعيلة بسبب ما زعموه من اسـتخدام لغة غير مناسبة للشعر. والموقف فى حقيقته – كما يبدو لى – لا يعدو أن يكون عدم قدرة على تقدير القيم الفنية الجديدة لهذه القصيدة، ومبعث ذلك صدمة التغيير لا أكثر.

ولقد استمر هذا الموقف من الخيال والمعانى والألفاظ فى بناء القصيدة الحداثية، إلا أن التغيير الذى انتجه السـياق الجديد للمجتمع العربى، أعنى تحديدا آثـار نكسـة ١٩٦٧، اقتضى موقفاً عدائياً من القيم المطلقـة، أو القـيم الكبـرى واتجهت عناية الشاعر إلى اكتشاف ذاته. واتخذت هذه العناية لوناً من التحصين باللغة، فعمد شعراء السبعينيات إلى إعـادة تشكيل دلالات ألفاظها فضلاً عن التشويه المتعمـد لترتيبهـا المألوف. وهنا فقد المعجم سلطته المرجعية على نحو كامل، وأصبح لكل شاعر ما يعد معجماً مستقلاً تنمو معانى ألفاظـه فى ظلاله. الأمر الذى يعنى أن على القارئ إعادة تأسـيس

الدلالات فى كل تجربة شعرية على حدة. مـع ملاحظـة أن عليه أيضاً مواجهة التشويه المتوقع للتركيب المألوف فى بناء الجملة اللغوية. من هنا جاء انصراف القارئ عن القصـيدة الحداثية فى تشكيلها السبعينى بسبب صعوبة النهوض بأعباء القراءة المطلوبة لمثل هذه القصيدة. وبالتدريج نشأت قطيعـة حقيقية بين الشاعر والمتلقى، وتركز الغموض فـى غيـاب المرجع المشترك بينهما، المرجع الذى يمكن فهـم القصـيدة على أساسه. وللإنصاف يجب أن نذكر أن فكرة التشويه فى هذه القصيدة جاءت تمثيلاً لموقف وجودى حيث يرى الشاعر المجتمع مشوهاً، وهو يصطنع تشويهاً مقابلاً فى اللغة للتعبير عن هذه الأزمة المجتمعية. ودافعه لذلك أن اللغة هى إنتـاج للمجتمع ووسيلة التعبير فى الشعر، أى أنها العامل المشترك بين الواقع المادى والفن، ومن ثم تقتضـى الأمانـة، ولـذا الحرفة الفنية تحويل الأداة إلى شكل يعبر عن المجتمع الذى تنتمى إليه، والإفادة من وسطيتها فى صناعة بـديل مماثـل للأصل.

وبعبارة أخرى يمكن القول إن المحاكاة انتقلت فى هذه القصيدة من المعانى إلى الأداة، اى اللغة. وليس من السخرية


الإقرار أن القارئ ليتجاوز الفجوة بينه وبين هذه القصيدة محتاج إلى (كتالوج) أو كتاب فك شفرة، يضع يده على أبرز مفاتيحها. وليس هذا صعباً، فالدراسات التى دارت حول هذه القصيدة وفرت عشرات المراجع التى يمكن الإفادة منها فى قراءة القصيدة السبعينية [٢٤]. ولابد من الإقرار أننا هنا فى موقف غريب، فقراءة النقد أو النصوص الشارحة تسبق قراءة النص الشعرى. فلم يعد بالإمكان التوجه مباشرة إلى القصيدة ولا يعنى ذلك أننا لن نستطيع الخروج بشئ إذا لم نستعن بمرجع متخصص فى شعر هذه الحقبة، غير أن الأكيد أننا لن ننتبه إلى كثير من القيم الجمالية التى تطرحها هذه القصيدة. ويبقى أن لدينا فرصة كبيرة للمجادلة فى هذا الأمر، فهل يوجد فى عصرنا من يملك الزعم أننا لا نحتاج إلى نصوص شارحة !؟ إن التحولات المعرفية الضخمة فى عصرنا تفرض علينا فى كل يوم اللجوء إلى عشرات المراجع وعشرات الوسائل المساعدة للفهم، فلماذا يكون الشعر وحده خارج هذه القاعدة !؟

على أية حال يبدو أن شعراء القصيدة الحداثية فى العقدين الأخيرين سئموا من مقاطعة نصوصهم، فاتجهوا مرة

ثانية إلى تعديل موقفهم من الخيال واللغة والمعانى. أى أنهم أعادوا إنتاج المقولات الضابطة للشعر. على أن السأم وحده لم يكن دافعهم إلى هذا التعديل فالتطور المتسارع فى حيـاة المجتمع المعاصر، وفكرة النمو التى حكمت هذه القصيدة من حداثتها الأولى، اقتضت تغير الموقف. ومن البدهى أن الأمر لا يمكن النظر إليه على أنه (موضة) أو تقليد جديد. وإنمـا هو إعادة ضبط لحساسية الفن عامة تجاه المجتمـع. وفـى تقديرى أن التوجه الأخير كان فى صالح التلقى لأن الخيـال عاد إلى مرجعيته المباشرة أى الواقع المادى المعاش. بل إن الألفاظ أصبحت أكثر التصاقاً بهذا الواقع إلى الدرجة التـى علا فيها الاتهام مرة أخرى بعدم كونهـا تناسـب الشـعر. وبالضرورة صارت المعانى أقرب إلى مجتمعهـا المنـتج. والغريب فى الأمر أن المتلقى زادت شكوكه فى هذه القصيدة لأنه لم يتوقع أن تكون الدلالة العامة بهذا الوضوح.

لكن علينا أن نحترز من التعميم، فليس الوضوح معناه أن دلالة القصيدة هى من القرب بحيث لا تحتاج إلى إعـادة قراءة. وإنما الوضوح هو إحساس ناتج من الإضراب عـن استخدام البناء التقليدى للمجاز. فقد تخفف الشاعر من التشبيه

والاستعارة والكناية، فضلاً عن اصناف التحسين اللفظى المعهود من جناس وسجع وتورية.. إلخ. إذن فالوضوح هنا إحساس خادع. ولعل ما زاد من تشكك المتلقى وانصرافه عن هذه القصيدة. برغم أنها تلبى مطلبه فى الوضوح وتزيد عليه استخداماً لا بأس به من عناصر الموسيقى اللفظية – ذلك الموقف القديم من القصيدة السبعينية إلى جانب صدمته من صراحة هذه القصيدة فى تناول موضوع الجنس. ومرة أخرى نحن هنا بحاجة إلى (كتالوج) لتوضيح الموقف. فالشاعر فى هذه القصيدة اختار أن يكون العنصر الأساسى أو المعادل الفنى فى التعبير عن تجربته العميقة تلك العلاقة المباشرة بين الرجل والمرأة. وهى علاقة يصاحبها فى مجتمعاتنا إحساس طبيعى من الخجل. ولعل هذا الإحساس هو الذى يدفع ظاهرة الغموض إلى التواجد فى هذه القصيدة. وبعبارة ثانية تناول الجنس فى هذه القصيدة يصرف القارئ عن ملاحظة الإشارات العميقة فى بنيتها الفنية. ومن ثم يبقى معناه غامضاً. والأسوأ أن القارئ يحكم عليها بالفراغ من المعنى. ولا عجب فى هذا الموقف إذا كان يرى فى هذه القصيدة انصرافاً عن استخدام الأساليب التخيلية الفخمة، إلى

جانب لغتها المباشرة ومواقفها (البسيطة).أمـا الموسـيقى أو الإيقاع فى مسيرة هذه القصيدة فقد أصبح عنصراً داخلياً، قد يشعر به القارئ أو لا يشعر به. والأمر يتوقف على خبرتـه باللغة وبأساليبها فى صناعة الإيقاع [٢٥].

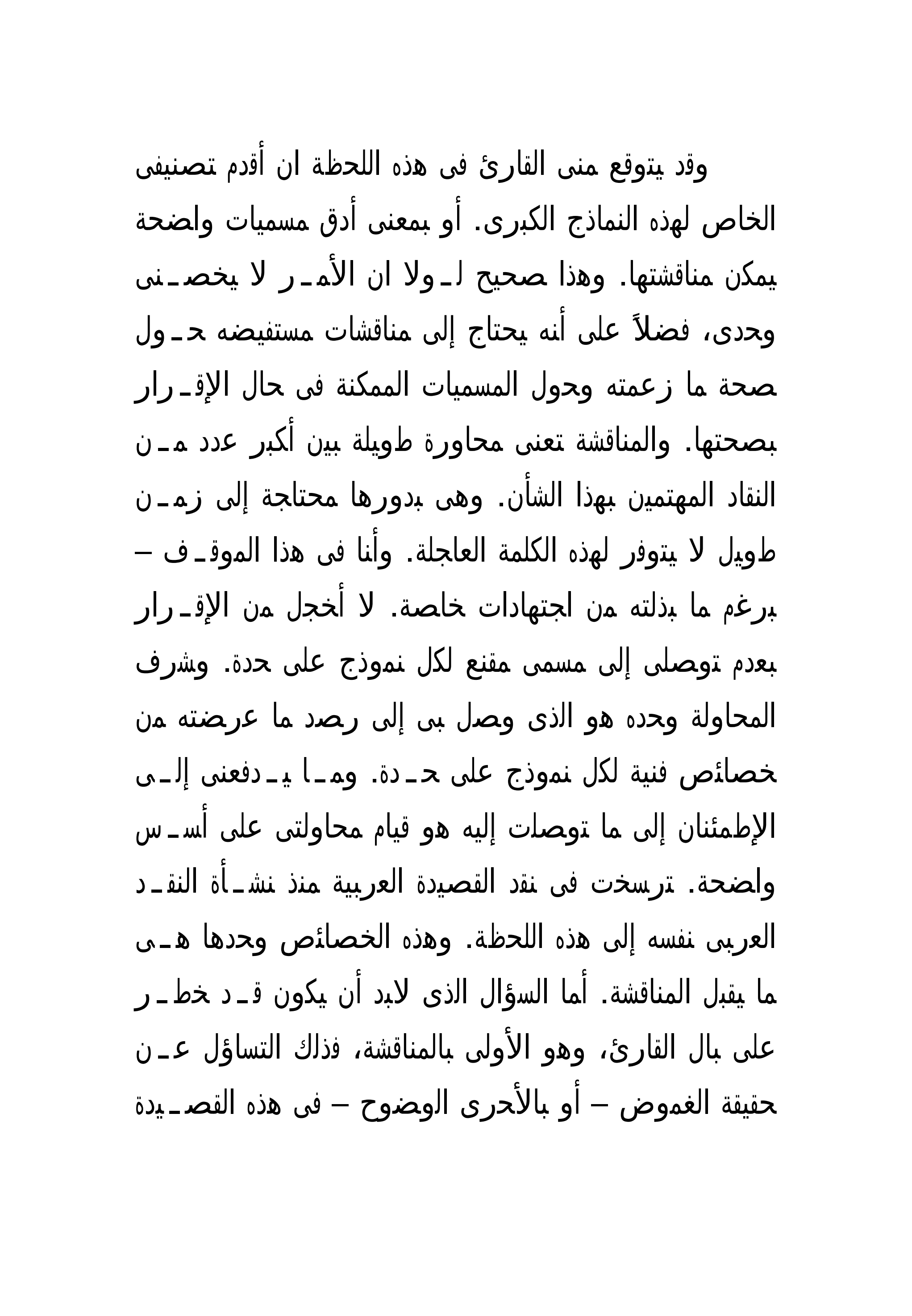
(٦)

بعد هذا العرض الموجز لتاريخ التحولات الفنية فـى بناء القصيدة العربية الحداثية أحسب أنه من الواضـح لـدينا الآن أننا نواجه ثلاثة نماذج كبرى فى تشكيل هذه القصـيدة. وأن أسباب الغموض فى كل نموذج تختلف عن أسبابها لدى الأخيرين. إلا أنها تشترك فى عنصر رئيسى يتمثل فى جهل القارئ المعاصر بأسسها الثقافية وما يرتبط بها من أسس فنية قامت عليها. وإذا كنت ألححت فى التأكيد على أنه من اليسير تجاوز أشكال الغموض فيها بإعادة قراءة أسسها الباعثة فمن الواجب أن نضيف إلى هذه الملحوظة ملحوظة أخرى تتعلق بالقارئ نفسه، ولا تقل خطورة عن الملحوظة الأولى. اعنى الإحساس الراسخ بالشك لدى هذا القـارئ تجـاه القصـيدة

الحداثية بسبب ما تنتهجه من أساليب فنية غير معتـادة فـى تركيبها بالنسبة له. وأكبر من ذلك إحساسه الخاص بالعـداء والتوفز تجاه ما تطرحه من قيم إنسانية، يرى بعضها علـى الأقل صادماً فيما يتعلق بالدين والجنس. ولا يمكن أن نلـوم القارئ فى هذا الموقف لكن علينا أن نبصره بحقيقة الأمـر، ومن جانبه عليه هو أن يسعى للتبصر وأن يبذل جهداً مناسباً فى عملية الفهم.

وقد نضيف إلى ذلك أمراً غريباً، حيث تنصب معظـم التحليلات الناقدة لغموض القصيدة الحداثيـة علـى تجربـة الخمسينيات، وبالكاد تتناول قصيدة السبعينيات. اما قصـيدة الثمانينات وما بعدها فلا ذكر لها فى هـذه التحلـيلات [٢٦]. وبعبارة أخرى توقفت التحليلات المناوئة لهذه القصيدة عنـد تجربة التفعيلة، و لا تلحظ أبداً – أو لا تريـد أن تلحـظ – التطورات الإيجابية فى هذه القصيدة. وإذا حـدث أن واجـه واحد من أصحاب هذا الموقف قصيدة (واضحة) – بـالمعنى الذى ذكرته قبل قليل – فهو لا يزيد فى نقده عن السـخرية منها ويتخذها مثالاً من وجهة نظره علـى تفاهـة القصـيدة وتفاهة صاحبها، بل إنـه فـى أكبـر الأحـوال لا يعـدها

قصيدة[٢٧]. ومعنى ذلك أن ما شاع عن ظـاهرة الغمـوض. وإن يكن صحيحاً من بعض وجوهه – فإنه يقترن بنمـوذج واحد وبعض النموذج من تـاريخ القصـيدة الحداثيـة. وإذا انتبهنا إلى أن المكتوب عن هذه الظاهرة صدر متأخراً فـى أغلبة على الأقل نحو ثلاثة عقود. اى منذ بداية الثمانينـات. وإذا لحظنا أيضاً انحسار النموذج الأساسـى المعتبـر فـى ظاهرة الغموض (قصيدة التفعلية) علمنا مدى الإساءة التـى تواجهها هذه القصيدة. ولا حاجة بى إلى إعادة ذكر ما أشرت إليه من تعمد تشويهها فى الوسائل الرسمية للاتصال بها من تعليم وإعلام. ومن البدهى أن كل نموذج من النماذج الثلاثة الكبرى فى بناء القصيدة الحداثية يتشعب إلى نماذج عدة، وقد يكون من الصعب حصرها أو تصنيفها على نحو دقيق. بـل إن الشاعر الواحد يتحول من نموذج إلى نموذج فى تجربتـه العامة دون أن يعنى هـو نفسـه بتصنيف عمله[٢٨]. وقـد يكون هذا نفسه من الأسباب الإضافية التى سـاعدت علـى تشويه صورة القصيدة الحداثية والإساءة إليها.



وقد يتوقع منى القارئ فى هذه اللحظة ان أقدم تصنيفى الخاص لهذه النماذج الكبرى. أو بمعنى أدق مسميات واضحة يمكن مناقشتها. وهذا صحيح لـولا ان الأمـر لا يخصـنى وحدى، فضلاً على أنه يحتاج إلى مناقشات مستفيضه حـول صحة ما زعمته وحول المسميات الممكنة فى حال الإقـرار بصحتها. والمناقشة تعنى محاورة طويلة بين أكبر عدد مـن النقاد المهتمين بهذا الشأن. وهى بدورها محتاجة إلى زمـن طويل لا يتوفر لهذه الكلمة العاجلة. وأنا فى هذا الموقـف – برغم ما بذلته من اجتهادات خاصة. لا أخجل من الإقـرار بعدم توصلى إلى مسمى مقنع لكل نموذج على حدة. وشرف المحاولة وحده هو الذى وصل بى إلى رصد ما عرضته من خصائص فنية لكل نموذج على حـدة. ومـا يـدفعنى إلـى الإطمئنان إلى ما توصلت إليه هو قيام محاولتى على أسـس واضحة. ترسخت فى نقد القصيدة العربية منذ نشـأة النقـد العربى نفسه إلى هذه اللحظة. وهذه الخصائص وحدها هـى ما يقبل المناقشة. أما السؤال الذى لابد أن يكون قـد خطـر على بال القارئ، وهو الأولى بالمناقشة، فذلك التساؤل عـن حقيقة الغموض – أو بالأحرى الوضوح – فى هذه القصـيدة

من خلال نماذج تطبيقية، تؤكد ما ذهبت إليه أو تنفى زعمى على نحو مؤسف يقتضى إعادة المحاولة.

(٧)

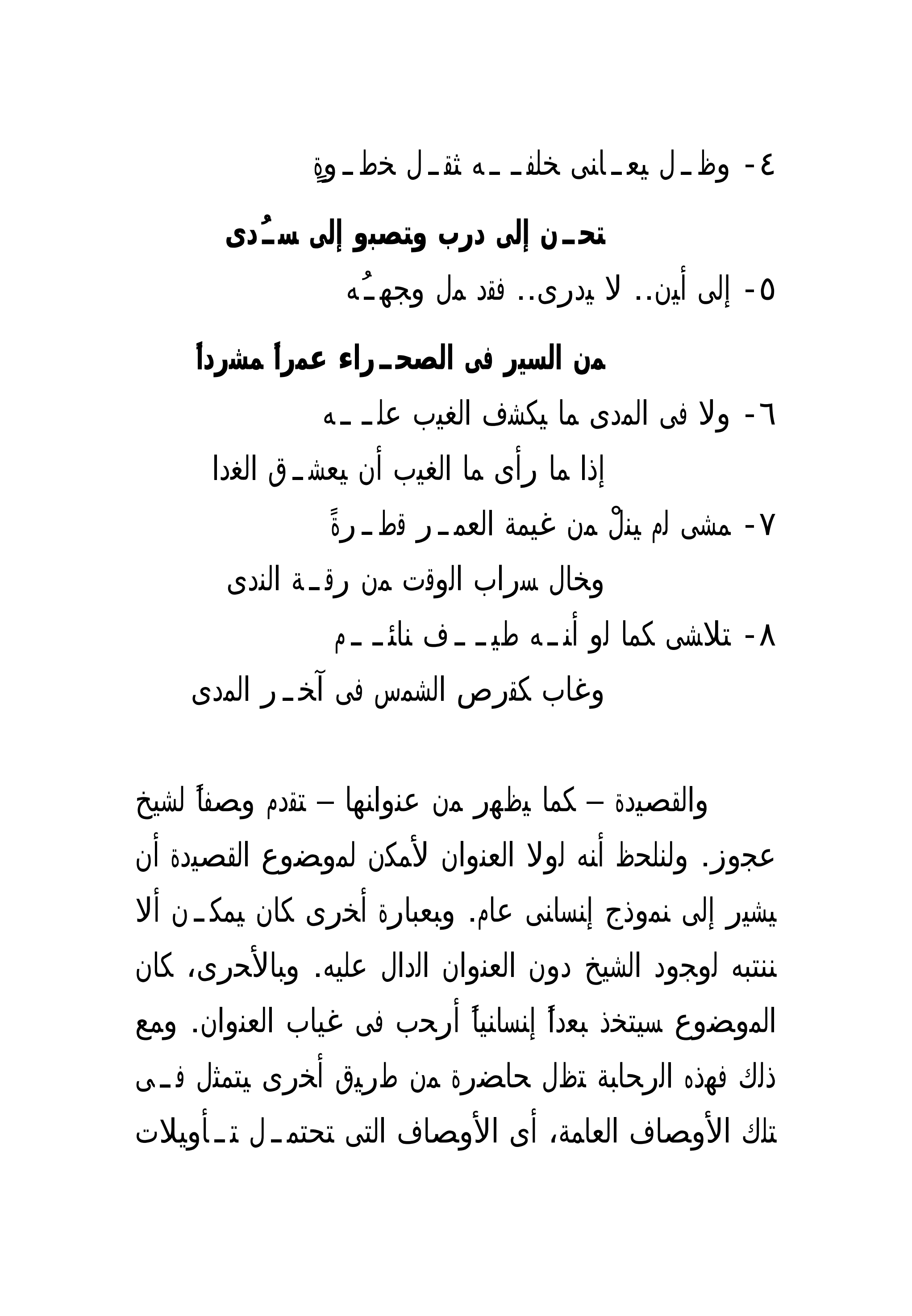
وأود الان أن أقدم بعض النصوص التى تمثل النماذج الكبرى فى القصيدة العربية على النحو الذى أسلفت شـرحه. وأرجو بهذا التقديم ان أختبر صحة ما زعمتـه حـول تلـك النماذج، وأن أكشف عن صلتها بقضية الغموض، فضلاً عن مقدار الغنائية فى بنائها. وسأبدأ بهذه القصيدة للدكتور محمد العبودى وهى بعنوان (الشيخ العجوز)،

يقول فيها[٢٩] :-

١- مضى.. مثلَ وهم العمر فى رجعة الصدى
مضى وهو لا يشتاق إلا إلى الردى

٢- عصـاةُ وأقـدام ورمـلَ ومقلـةُ
وجـرح تسلى فيـه حتى تضمـدا

٣- وبسمـةُ مكسـورٍ أبـتْ أن تـذّلـه
ففـى قلبـه النبض القديم تمردا



٤- وظـل يعـانى خلفـه ثقـل خطـوةٍ

تحـن إلى درب وتصبو إلى سـُدى

٥- إلى أين.. لا يدرى.. فقد مل وجهـُه

من السير فى الصحـراء عمراً مشرداً

٦- ولا فى المدى ما يكشف الغيب علـه

إذا ما رأى ما الغيب أن يعشـق الغدا

٧- مشى لم ينلْ من غيمة العمـر قطـرةً

وخال سراب الوقت من رقـة الندى

٨- تلاشى كما لو أنـه طيـف نائـم

وغاب كقرص الشمس فى آخـر المدى

والقصيدة – كما يظهر من عنوانها – تقدم وصفاً لشيخ عجوز. ولنلحظ أنه لولا العنوان لأمكن لموضوع القصيدة أن يشير إلى نموذج إنسانى عام. وبعبارة أخرى كان يمكـن ألا ننتبه لوجود الشيخ دون العنوان الدال عليه. وبالأحرى، كان الموضوع سيتخذ بعداً إنسانياً أرحب فى غياب العنوان. ومع ذلك فهذه الرحابة تظل حاضرة من طريق أخرى يتمثل فـى تلك الأوصاف العامة، أى الأوصاف التى تحتمـل تـأويلات

مختلفة لدلالاتها. ومن ذلك قوله فى تصدير القصيدة (وهـم العمر فى رجعة الصدى) فنحن لا نستطيع على وجه اليقـين أن نحدد العلاقة المباشرة بين رجعة الصدى ووهـم العمـر الذى ينتسب إليها. وكذا قوله فى البيت الثانى (وجرح تسـلى فيه حتى تضمدا) فالضمير فى شبه الجملة (فيه) يقلب معنـى الجملة المباشرة ويحول الجرح من مفعول به إلى فاعل. اى أنه يجعل الشيخ لعبة فى يد هذا الجرح حتى يفقد تأثيره فـى وجوده. بينما كان المعنى المتوقع أن الشيخ هو الذى تسـلى عن الجرح بأشياء أخرى تخلصه من تأثير الجرح السيئ.

ومن البدهى أن المقصود أن ذلك الشيخ عانى طـويلاً من آثار ذكرى أليمة طواها الماضى البعيد، وهذا ما تؤكـده عبارات أخرى تالية، مثل قوله فى البيت الرابع (وظل يعانى خلفه ثقل خطوةٍ)، وكذا قوله فى البيت الخـامس (فقـد مـل وجهه من السير فى الصحراء عمراً مشرداً). وقد نتساءل : من ذلك الشيخ !؟ ولا نستطيع الإجابة. إنه بـالأحرى ذلـك الشيخ الوهم. ويبدو أنه بوجه عام نموذج للرجل الـذى فقـد صلته بالحياة أو زهد فيها. ولكن أليس فى ذلك التوهم نـوع من الغموض يماثل كثيراً الغموض الذى ابتدعتـه قصـيدة

الحداثة !؟ ومع ذلك فقد نلحظ أن لهذا الغموض رونقاً عجيباً وبهاء يشدنا إلى القصيدة ويربطنا بظلالها الداكنة. وهذه هى ميزة الشعر الذى لا يقبل النثـر أولا يقبـل الترجمـة إلـى عبارات عامة [٣٠] غير أن هذا الشعر يصرفنا بجمال جرسه وبتركيبه المنتظم المألوف عن غموضه. ولا يجعلنا ننتبه إلى ما فيه من بعد عن التحديد. ويبقى من ذلك التجربـة التـى نستطيع تأويلها على مناح شتى، فقد نرى فيها رمزاً لختـام رحلة الإنسان، يستوى فى ذلـك الغنـى والفقيـر، السـعيد والشقى. وقد تكون رمزاً لشقاء الإنسان برغم ما يملكه مـن فرص السعادة. ومن العجيب أن هذه القصيدة تتشـابه فـى خطوطها العامة مع قصيدة أخرى من قصائد الحداثة لواحـد من روادها، وهى قصيدة " إنسان " لمحمد مهران السيد التى يقول فيها :- [٣١]

رأيته على الطريق.. حاملاً متاعه القليلْ

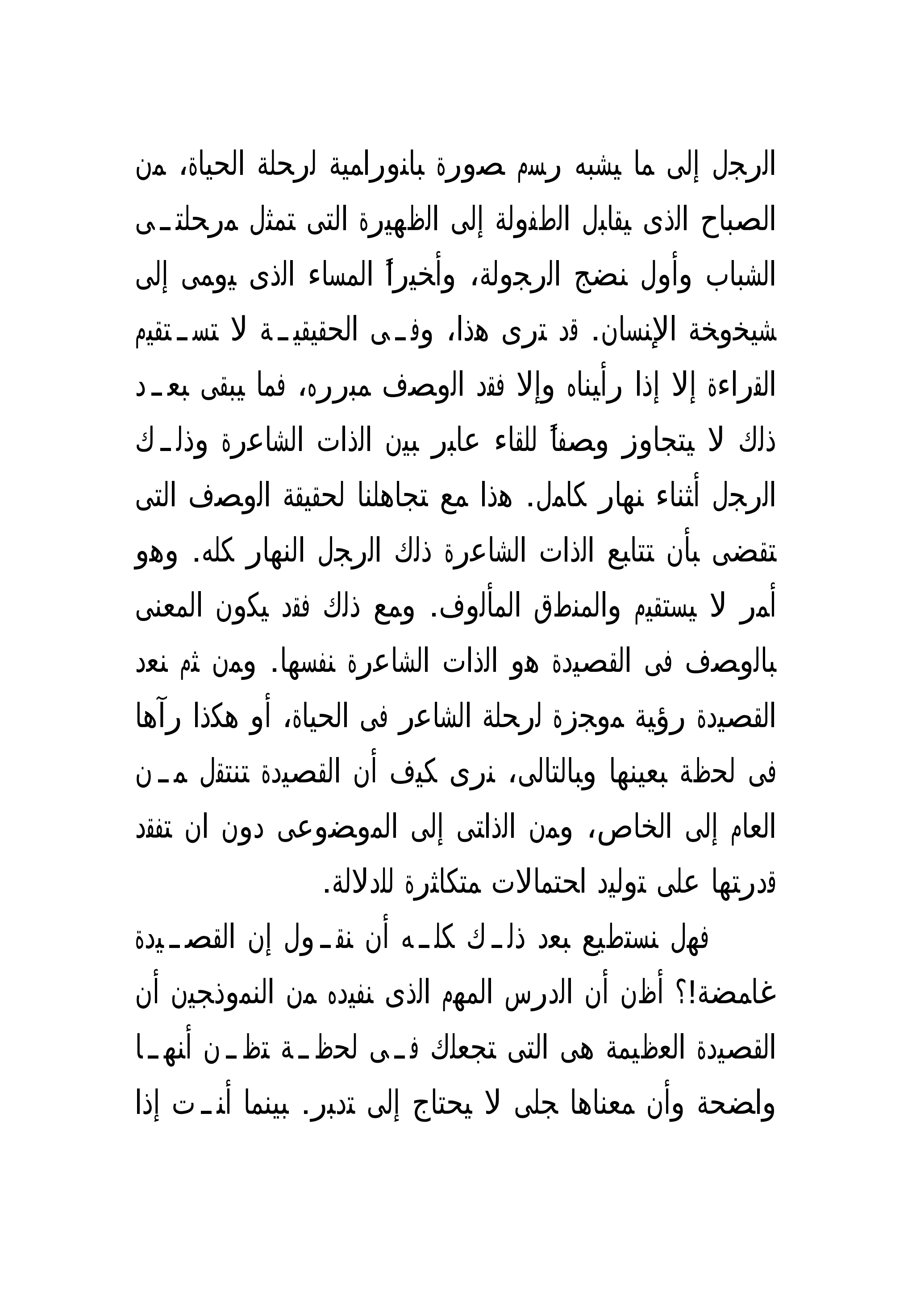
يخوض فى الضباب

يكاد لا يرى كأنه ضرير

.. ولحظة التقائنا على الرصيفْ

لمحت فوق وجنتيه قطرتين تزحفان.. فى ألم !!
أكانتا ثُمالة الدموع..
أم برودة الصباح والصقيع؟
.. وفى ظهيرة العذاب
رأيته ممزق الجبين، يسحب القدم
سؤاله معلق الجواب !!
وحين مر بى خياله الكسير
شممت ما يصاحب الخريف
أهده الطواف فى الهجير.. !!
أم جهله الأسباب والسأم؟
.. وفى المساء. كان جزع سنطه أصابها الهرم !
يخافه الأطفال.. لا يحس بالزمن !!
ولا يرى النساء فى شوارع المدينة !!

من اليسير أن نرى فى القصـيدتين بعـض مظـاهر التقاء. ومن ذلك وصف الثقل الذى يقيد خطوة الرجلين، وما يشبه الضباب الذى يخوض فيه كلاهمـا. غيـر أن قصـيدة مهران السيد تمضى إلى أبعد من رسم الصورة لشقاء ذلـك


الرجل إلى ما يشبه رسم صورة بانورامية لرحلة الحياة، من الصباح الذى يقابل الطفولة إلى الظهيرة التى تمثل مرحلتـى الشباب وأول نضج الرجولة، وأخيراً المساء الذى يومى إلى شيخوخة الإنسان. قد ترى هذا، وفـى الحقيقيـة لا تسـتقيم القراءة إلا إذا رأيناه وإلا فقد الوصف مبرره، فما يبقى بعـد ذلك لا يتجاوز وصفاً للقاء عابر بين الذات الشاعرة وذلـك الرجل أثناء نهار كامل. هذا مع تجاهلنا لحقيقة الوصف التى تقضى بأن تتابع الذات الشاعرة ذلك الرجل النهار كله. وهو أمر لا يستقيم والمنطق المألوف. ومع ذلك فقد يكون المعنى بالوصف فى القصيدة هو الذات الشاعرة نفسها. ومن ثم نعد القصيدة رؤية موجزة لرحلة الشاعر فى الحياة، أو هكذا رآها فى لحظة بعينها وبالتالى، نرى كيف أن القصيدة تنتقل مـن العام إلى الخاص، ومن الذاتى إلى الموضوعى دون ان تفقد قدرتها على توليد احتمالات متكاثرة للدلالة.

فهل نستطيع بعد ذلـك كلـه أن نقـول إن القصـيدة غامضة!؟ أظن أن الدرس المهم الذى نفيده من النموذجين أن القصيدة العظيمة هى التى تجعلك فـى لحظـة تظـن أنهـا واضحة وأن معناها جلى لا يحتاج إلى تدبر. بينما أنـت إذا

تدبرت فيما وراء هذا الوضوح تبينت أنهـا تمسـك بآفـاق أطراف عدة متباعدة. وأنها لا تعنى شيئا واحداً. غيـر أننـا حتى نتجاوز خداع القصيدة لابد لنا من التغلب علـى فتنـة تركيبها الصوتى والتصويرى، ولابد أن نكون أكثر ثقة فـى عالمها. ولابد أن نتخلص من وهم قديم يعلى من شأن الأفكار أو الفكرة فى القصيدة ويقدمها على كل ما عداه فى الـنص الشعرى. وهذا هو ما فطن إليه ريتشاردز فى مطلع القـرن العشرين (١٩٢٦) فى رسالتة المهمة (العلـم والشـعر)[٣٢]. ولقد قصد بقوله الرد على من زعم ان الشعر قد انتهى بغلبه التيار العقلى والعلم على حياتنا فى العصر الحديث. وبعبارة أخرى أراد ريتشاردز أن يدفع أوهامنا حول الأفكـار فـى التجربة الشعرية. غير أننا فيما يبدو – لم نعى الدرس جيـداً وظللنا نحاكم الشعر والشعراء بمقدار ما تحمل قصائدهم من أفكار. فإذا لم تتكشف لنا هذه الأفكار حكمنا علـى القصـيدة بالفشل أو رميناها بالغموض.

ولقد يلزمنا أن نؤكد مرة اخرى أن الشعر إذا خلا من الغموض فقد رونقه وفقدت القصيدة قيمتها. ولا ينفعها فـى ذلك أن تكون محتشدة أو يحشد لها مـن مظـاهر الغنائيـة

التقليدية الوزن المنضبط والقافية ذات الجرس العـالى. وإذا كنا انتبهنا بالقدر الكافى فى النموذجين السابقين فلقد نلحظ أن القصيدة الأولى، قصيدة محمد العبودى، غنائيـة بكـل مـا للمصطلح من دلالة، ومع ذلك لم تمنع هذه الغنائية القصـيدة من ان تكون غامضة وكذا فى القصيدة الثانية، قصيدة مهران السيد، برغم كونها تنتمى إلى الحداثة إلا أنها لم تنف الغنائية نفياً مطلقاً فكان أن نما خط وجدانى، او حس ذاتـى مطلـق بالموازاة مع الحركة الدرامية فى تتبـع حركـة الإنسـان. والمعنى وراء ذلك واضح، فليست الغنائية ضد الغمـوض. وليس الغموض ناتجاً من غياب الغنائية.، بل إن الشـاعر إذا أحسن الإفادة من المكونين صنع وشيجة متماسـكة ونصـاً فاتناً، تلفتنا غنائيته كما يلفتنا غموضه الشفيف. ونستطيع أن نتأكد من صحة هذه العلاقة الرهيفة بين النموذجين بقـراءة نموذج فريد للشاعر مريد البرغوثى. وهو فريد لأنه يجمـع بين البنية التقليدية للقصيدة العربيـة، أى الكـلام المـوزون المقفى، وتلك البنية المستحدثة القائمة على التفعيلة، بل إنـه يجمع بين هاتين البنيتين وآخر البنـى الحداثيـة فـى هـذه

القصيدة، أعنى المعروفة تحت مسمى قصيدة النثر، يقول فى قصيدته (غرف الروح) [٣٣]

ويا امرأة كأن بها مزيجــ ـ ـأ

من الرعد الملون والغمـام

جموح فى وضوح فى غموض

وميض فى فضاء فى ظلام

ويطعن حزنها سنا وتحلــ ـ ـو

برغم الحزن من عام لعـام

وكم خدعت هشا شنها عــ ـدداً

فإن الوبل عاقبــ ـة الرهام

وكم خدعت صلابتها حبيبــ ـأ

فكم أخفت دموعـأ بابتسـام

وما احتملت سوى ما قد أطاقت

وما كانت تطيق على الدوام

....

ثم يقول :-

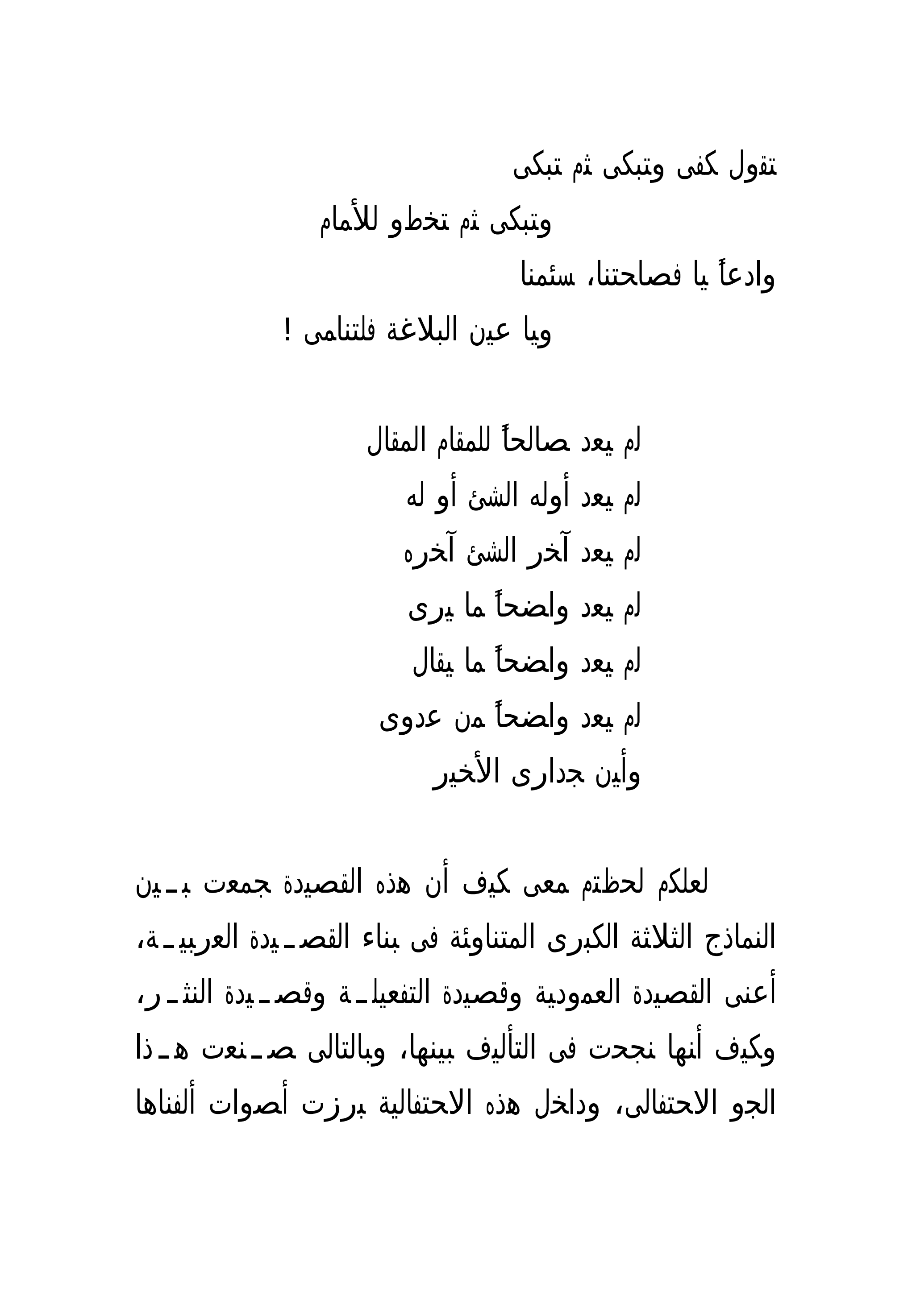
ترى فى نومها عرباً أغــ ـاروا

وخيلاً فى احتشاد واضطرام

ويقول

أتى الخلاص وحين تصحو ترى الإف ١٤
والإف ١٥ والإف ١٦ وطائرات الإنذار
المبكر إواكس وحاملات الطائرات، الهائلة
الحجم، يتعين عليها أن تميز بين أشكال
القنابل/ تتذكر أن العرب يمتلكون شيئاً لرد
ذلك غير الخيول والمشانق.... ويخطر ببالها
وهى تشاهد أولادها القتلى تحت أغطية
النايلون والذباب/ أن لتلك القنابل صوتاً يشبه
الصهيل/ كيف يصهل ما ليس خيلاً؟/
خصوصاً حيث لم يعد المرء يرى الخيول
تركض/ على الأوتوستر ادات/ ولا فى قاعات
فنادق المدن/ التى تسهر طويلاً على موسيقى
الروك والمواويل العثمانية/ وتصحو على
الصحف/ المبسوطة من كل شئٍ فى البلد....!

وتدفن نصف من ولدت بكف..
وبالأخرى تشير بالاتهام



تقول كفى وتبكى ثم تبكى

وتبكى ثم تخطو للأمام

وادعاً يا فصاحتنا، سئمنا

ويا عين البلاغة فلتنامى !

لم يعد صالحاً للمقام المقال

لم يعد أوله الشئ أو له

لم يعد آخر الشئ آخره

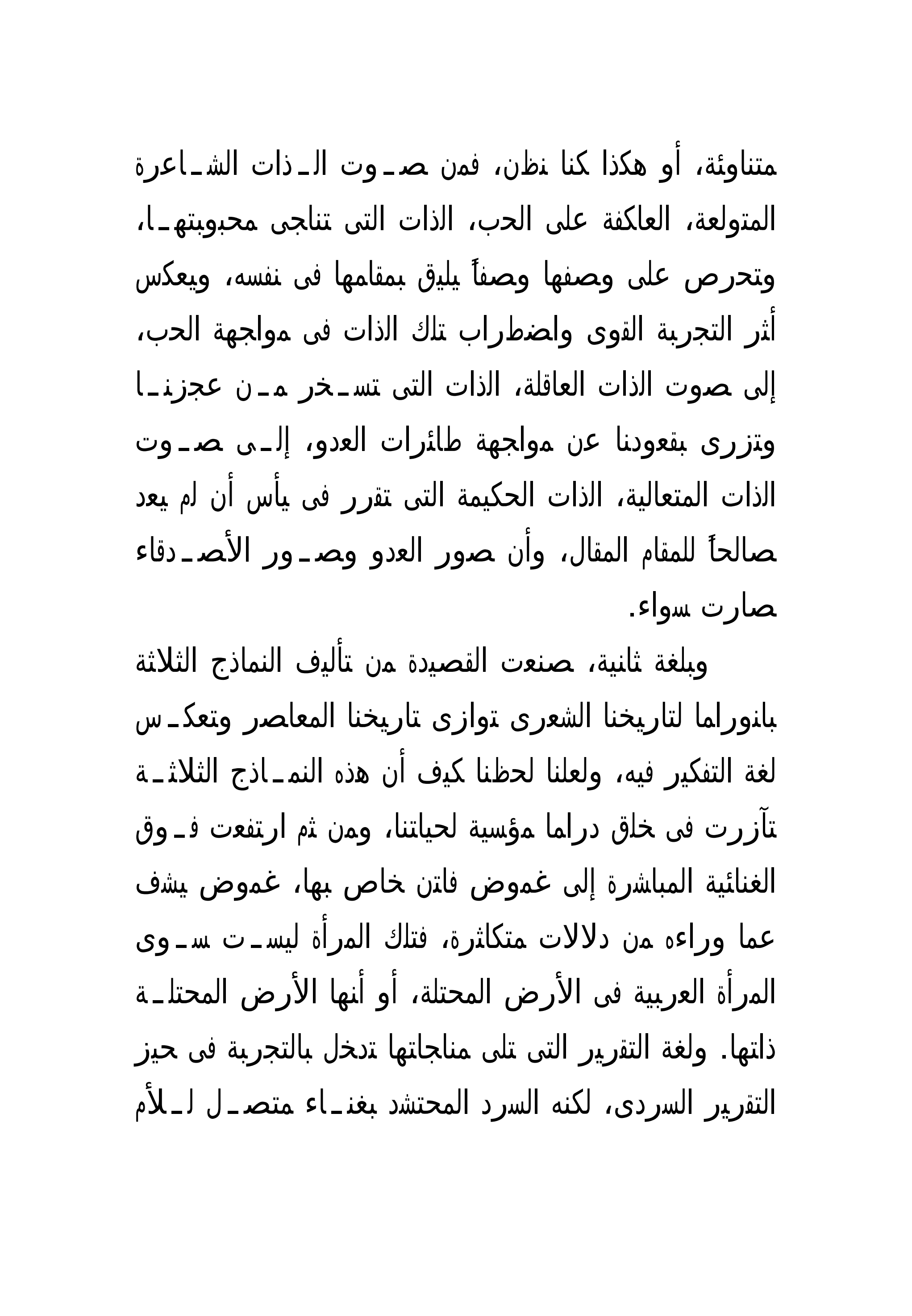
لم يعد واضحاً ما يرى

لم يعد واضحاً ما يقال

لم يعد واضحاً من عدوى

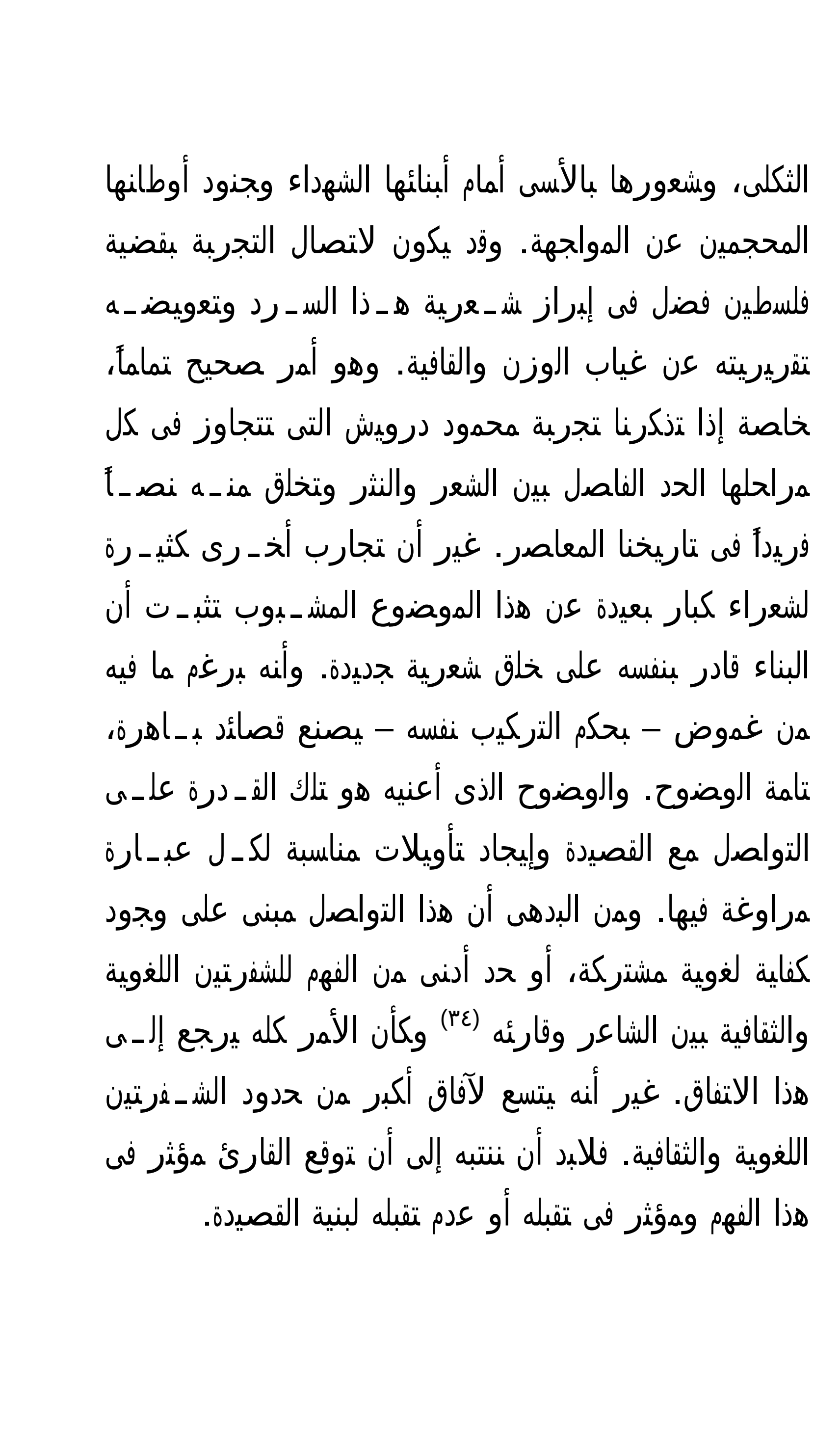
وأين جدارى الأخير

لعلكم لحظتم معى كيف أن هذه القصيدة جمعت بـين النماذج الثلاثة الكبرى المتناوئة فى بناء القصـيدة العربيـة، أعنى القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلـة وقصـيدة النثـر، وكيف أنها نجحت فى التأليف بينها، وبالتالى صـنعت هـذا الجو الاحتفالى، وداخل هذه الاحتفالية برزت أصوات ألفناها



متناوئة، أو هكذا كنا نظن، فمن صوت الذات الشاعرة المتولعة، العاكفة على الحب، الذات التى تناجى محبوبتها، وتحرص على وصفها وصفاً يليق بمقامها فى نفسه، ويعكس أثر التجربة القوى واضطراب تلك الذات فى مواجهة الحب، إلى صوت الذات العاقلة، الذات التى تسخر من عجزنا وتزرى بقعودنا عن مواجهة طائرات العدو، إلى صوت الذات المتعالية، الذات الحكيمة التى تقرر فى يأس أن لم يعد صالحاً للمقام المقال، وأن صور العدو وصور الأصدقاء صارت سواء.

وبلغة ثانية، صنعت القصيدة من تأليف النماذج الثلاثة بانوراما لتاريخنا الشعرى توازى تاريخنا المعاصر وتعكس لغة التفكير فيه، ولعلنا لحظنا كيف أن هذه النماذج الثلاثة تآزرت فى خلق دراما مؤسية لحياتنا، ومن ثم ارتفعت فوق الغنائية المباشرة إلى غموض فاتن خاص بها، غموض يشف عما وراءه من دلالات متكاثرة، فتلك المرأة ليست سوى المرأة العربية فى الأرض المحتلة، أو أنها الأرض المحتلة ذاتها. ولغة التقرير التى تلى مناجاتها تدخل بالتجربة فى حيز التقرير السردى، لكنه السرد المحتشد بغناء متصل للأم



الثكلى، وشعورها بالأسى أمام أبنائها الشهداء وجنود أوطانها المحجمين عن المواجهة. وقد يكون لاتصال التجربة بقضية فلسطين فضل فى إبراز شعرية هذا السرد وتعويضه تقريريته عن غياب الوزن والقافية. وهو أمر صحيح تماماً، خاصة إذا تذكرنا تجربة محمود درويش التى تتجاوز فى كل مراحلها الحد الفاصل بين الشعر والنثر وتخلق منه نصاً فريداً فى تاريخنا المعاصر. غير أن تجارب أخرى كثيرة لشعراء كبار بعيدة عن هذا الموضوع المشبوب تثبت أن البناء قادر بنفسه على خلق شعرية جديدة. وأنه برغم ما فيه من غموض – بحكم التركيب نفسه – يصنع قصائد باهرة، تامة الوضوح. والوضوح الذى أعنيه هو تلك القدرة على التواصل مع القصيدة وإيجاد تأويلات مناسبة لكل عبارة مراوغة فيها. ومن البدهى أن هذا التواصل مبنى على وجود كفاية لغوية مشتركة، أو حد أدنى من الفهم للشفرتين اللغوية والثقافية بين الشاعر وقارئه [٣٤] وكأن الأمر كله يرجع إلى هذا الاتفاق. غير أنه يتسع لآفاق أكبر من حدود الشفرتين اللغوية والثقافية. فلابد أن ننتبه إلى أن توقع القارئ مؤثر فى هذا الفهم ومؤثر فى تقبله أو عدم تقبله لبنية القصيدة.

(٨)

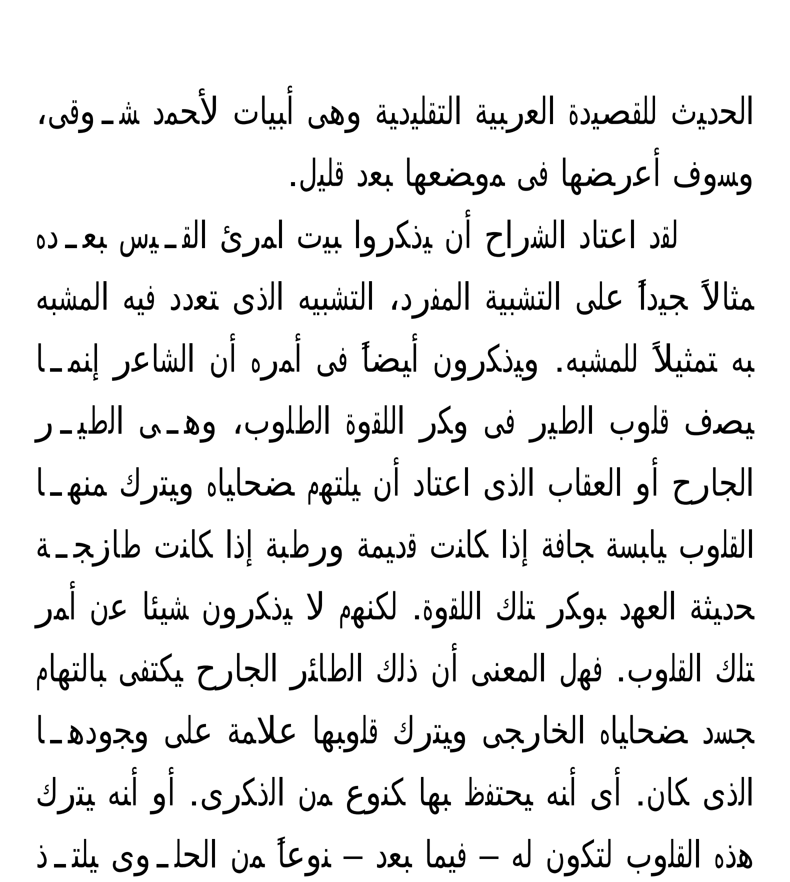
ولقد ننتبه إلى أنه فى العقدين الأخيرين على وجه الخصوص شاع فى القصيدة العربية المعاصرة التأليف بين الغنائى والغامض. واقتضى التأليف أن تتنازل القصيدة عن انتظامها المفرط أو سيمتريتها الجامدة وموسيقاها الصاخبة وعوضت عن ذلك بلون من التنظيم الخفى بين المعانى وبلون من الجرس الموسيقى الخفيض الذى يرجع إلى تركيب اللفظ او تركيب الجملة. وبوجه عام صار بسط المعنى هو الأصل الذى ترجع إليه القصيدة. اما الإيجاز الذى اعتمدت عليه القصيدة التقليدية فى تاريخها الطويل فقد اختفى أو كاد من بنية هذه القصيدة. والنتيجة المدهشة لهذا التأليف الجديد هو لون من الغموض الشفيف، او فلنقل الغموض الغنائى اللطيف الذى يحتمل من الدلالات أكثر مما يعينه التحديد المباشر للأفكار. وللإنصاف علينا أن نذكر أن القصيدة التقليدية استطاعت تحقيق شفافية الغموض واعتمدت عليها من خلال الإيجاز، أو التقسيم المفرض للمعانى الكاملة أو للأفكار التامة. ولعل هذا هو السبب وراء التمسك بوحدة

البيت. وكل ما حدث فى عصرنا الحديث أنه قد دخل تغيير عنيف فى وظائف العناصر التصويرية وهو تغيير يناسب رؤيتنا الحداثية للعالم وللحياة. ولولا أن الوظائف التقليدية لهذه العناصر البلاغية القديمة لم تستطع الوفاء بحاجاتنا المحدثة ربما لم نفكر أو نتطلع إلى أشكال جديدة من التأليف. ولتحديد كلامى سأعود إلى نموذجين باهرين فى تاريخنا الشعرى، أحدهما أقدم كثيراً من الآخر، إذ يعود إلى العصر الجاهلى. اعنى تحديداً بيت امرئ القيس الذى يقول فيه :[٣٥]

كان قلوب الطير رطباً ويابساً

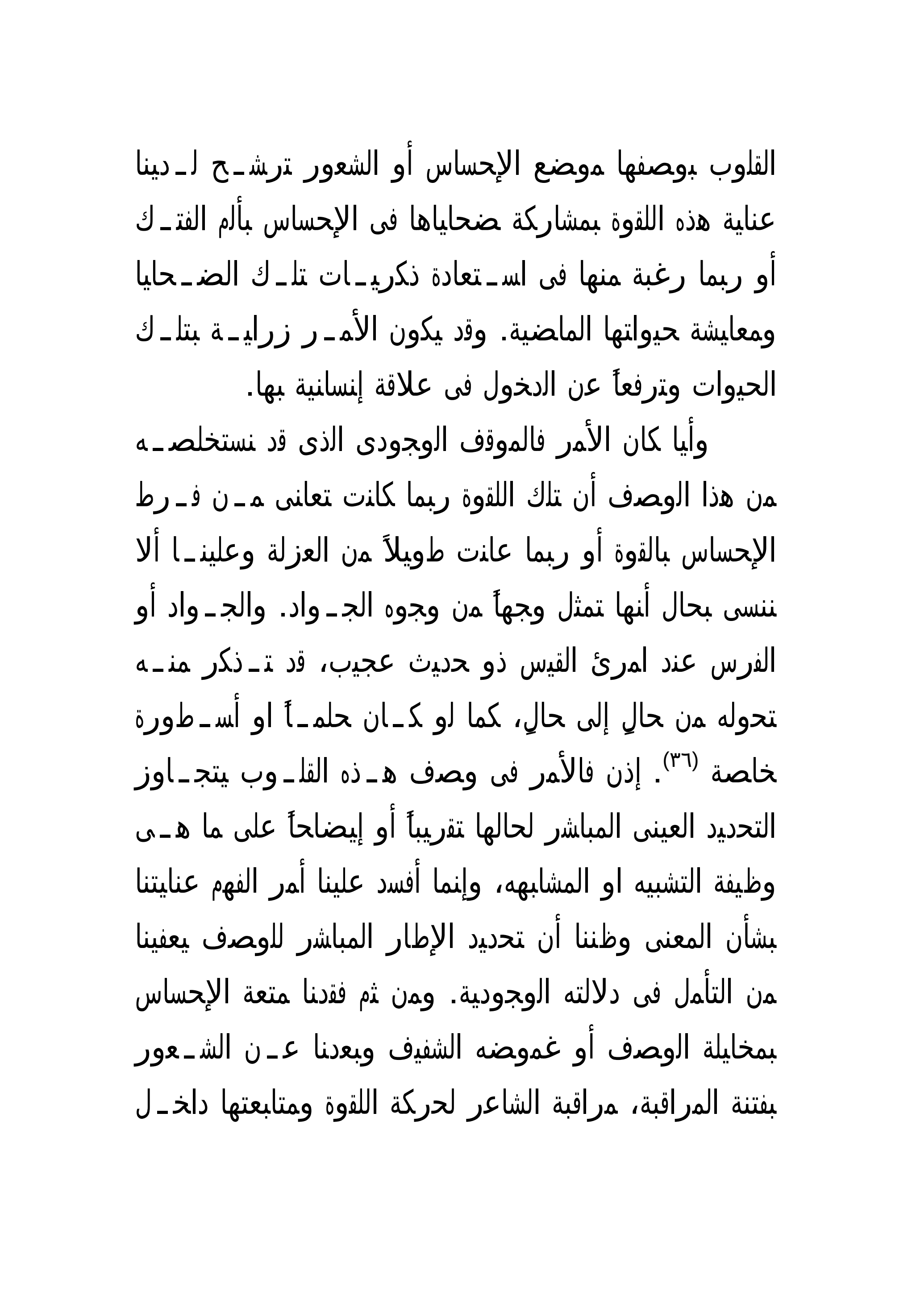
لدى وكرها العناب والحشف البالى

ولا أدرى على وجه اليقين سرفتنتى بهذا البيت، لكننى أشعر أمامه بالغبن العميق الغبن الذى وقع على فهمنا له وفهمنا للشعر بسبب تمسكنا بفكرة المعنى الواضح أو المعنى المحدد. والنتيجة المؤسية أننا غفلنا – أو كدنا – عن أسرار الفتنة فى هذا البيت. أما النموذج الثانى فهو من التاريخ

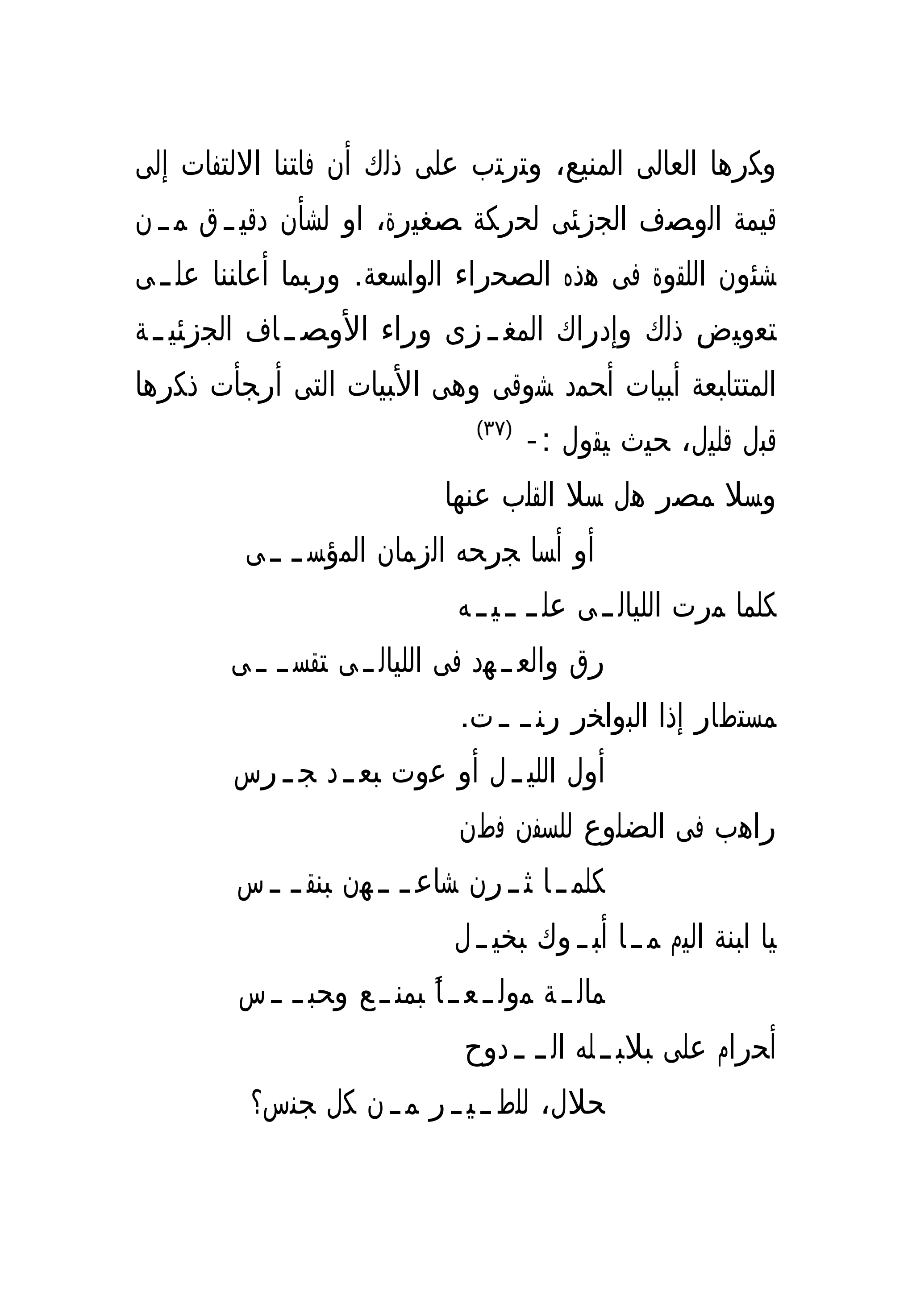


الحديث للقصيدة العربية التقليدية وهى أبيات لأحمد شوقى، وسوف أعرضها فى موضعها بعد قليل.

لقد اعتاد الشراح أن يذكروا بيت امرئ القيس بعده مثالاً جيداً على التشبية المفرد، التشبيه الذى تعدد فيه المشبه به تمثيلاً للمشبه. ويذكرون أيضاً فى أمره أن الشاعر إنما يصف قلوب الطير فى وكر اللقوة الطلوب، وهى الطير الجارح أو العقاب الذى اعتاد أن يلتهم ضحاياه ويترك منها القلوب يابسة جافة إذا كانت قديمة ورطبة إذا كانت طازجة حديثة العهد بوكر تلك اللقوة. لكنهم لا يذكرون شيئا عن أمر تلك القلوب. فهل المعنى أن ذلك الطائر الجارح يكتفى بالتهام جسد ضحاياه الخارجى ويترك قلوبها علامة على وجودها الذى كان. أى أنه يحتفظ بها كنوع من الذكرى. أو أنه يترك هذه القلوب لتكون له – فيما بعد – نوعاً من الحلوى يلتذ بطعمها فى وقت لاحق.. وهل ترك هذه القلوب حتى تصبح كومة يلحظها الشاعر ويسجل شكلها او طبيعتها – البالى من التمر ورديئه؟هل تركها يعنى زراية هذه اللقوة بقلوب ضحاياها واستهزاءها بها؟! ام يعنى على العكس تماماً – توفيرها لقلوب الضحايا واحترامها لذكراها؟! إن القلب أو


القلوب بوصفها موضع الإحساس أو الشعور ترشـح لـدينا عناية هذه اللقوة بمشاركة ضحاياها فى الإحساس بألم الفتـك أو ربما رغبة منها فى اسـتعادة ذكريـات تلـك الضـحايا ومعايشة حيواتها الماضية. وقد يكون الأمـر زرايـة بتلـك الحيوات وترفعاً عن الدخول فى علاقة إنسانية بها.

وأيا كان الأمر فالموقف الوجودى الذى قد نستخلصـه من هذا الوصف أن تلك اللقوة ربما كانت تعانى مـن فـرط الإحساس بالقوة أو ربما عانت طويلاً من العزلة وعلينـا ألا ننسى بحال أنها تمثل وجهاً من وجوه الجـواد. والجـواد أو الفرس عند امرئ القيس ذو حديث عجيب، قد تـذكر منـه تحوله من حالٍ إلى حالٍ، كما لو كـان حلمـاً او أسـطورة خاصة [٣٦]. إذن فالأمر فى وصف هـذه القلـوب يتجـاوز التحديد العينى المباشر لحالها تقريباً أو إيضاحاً على ما هـى وظيفة التشبيه او المشابهه، وإنما أفسد علينا أمر الفهم عنايتنا بشأن المعنى وظننا أن تحديد الإطار المباشر للوصف يعفينا من التأمل فى دلالته الوجودية. ومن ثم فقدنا متعة الإحساس بمخايلة الوصف أو غموضه الشفيف وبعدنا عـن الشـعور بفتنة المراقبة، مراقبة الشاعر لحركة اللقوة ومتابعتها داخـل


وكرها العالى المنيع، وترتب على ذلك أن فاتنا الالتفات إلى قيمة الوصف الجزئى لحركة صغيرة، او لشأن دقيـق مـن شئون اللقوة فى هذه الصحراء الواسعة. وربما أعاننا علـى تعويض ذلك وإدراك المغـزى وراء الأوصـاف الجزئيـة المتتابعة أبيات أحمد شوقى وهى الأبيات التى أرجأت ذكرها قبل قليل، حيث يقول :- (٣٧)

وسلا مصر هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسـ ـى

كلما مرت الليالـى علـ ـيـه
رق والعـهد فى الليالـى تقسـ ـى

مستطار إذا البواخر رنـ ـت.
أول الليـل أو عوت بعـد جـرس

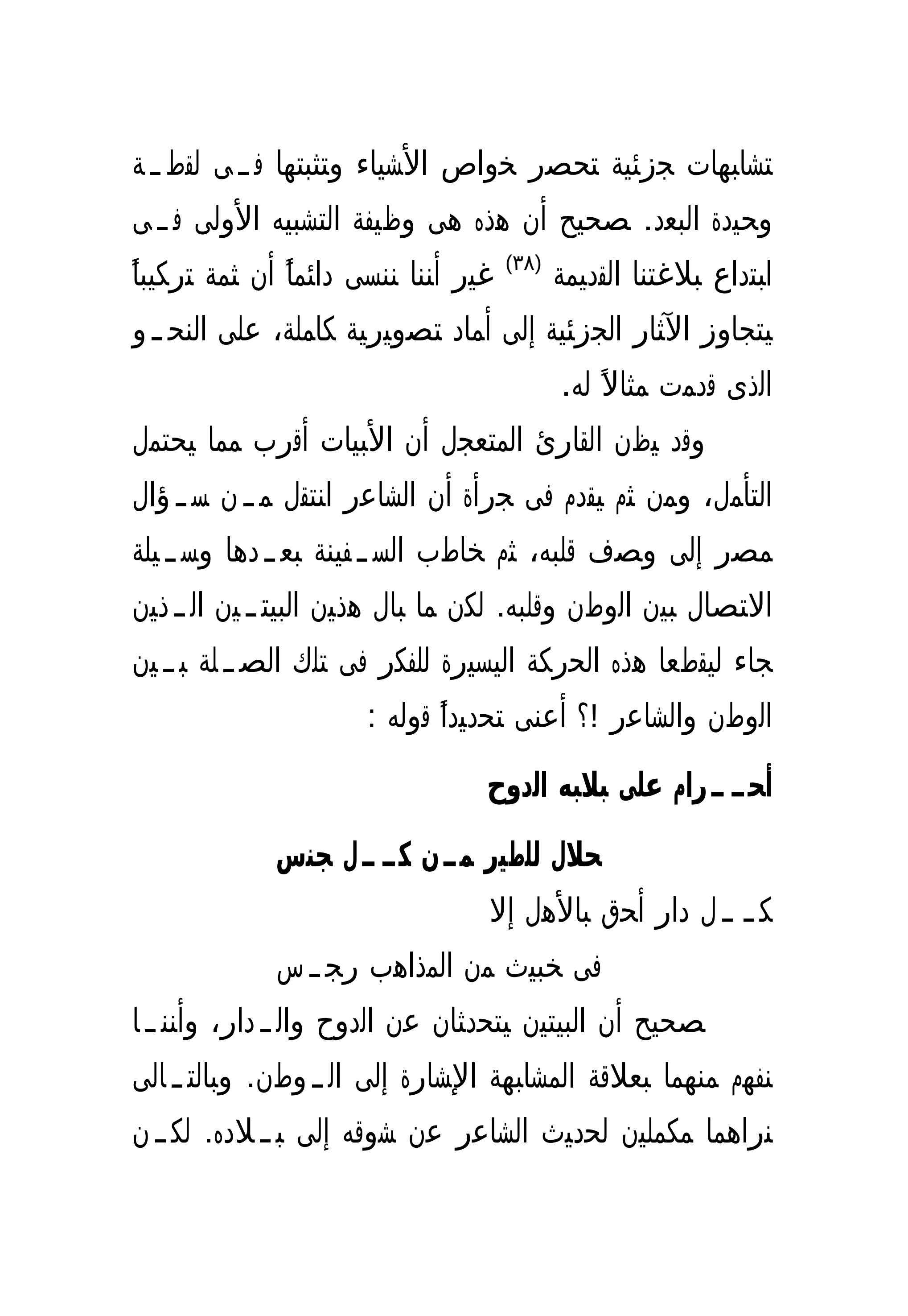
راهب فى الضلوع للسفن فطن
كلمـا ثـرن شاعـ ـهن بنقـ ـس

يا ابنة اليم مـا أبـوك بخيـل
مالـة مولـعـاً بمنـع وحبـ ـس

أحرام على بلابـله الـ ـدوح
حلال، للطـيـر مـن كل جنس؟

كل دار أحــق بالأهــل إلا
في خبيث مــن المــذاهــب رجس
نفسى مرجل، وقلبى شــراع
بهما فى الدمــوع سيرى وأرســى

وما ألمح إليه فى هذه الأبيات مسألة القلــوب أيضــاً، لكنه فى هذه المرة قلب الشاعر وحده. تحديداً يرسم الشــاعر صورة لهذا القلب المستطار، ويبين كيف أنه صــار راهبــا يترقب حركة السفن المغادرة إلى الوطن البعيد. ثــم يجعلــه شراعاً تمضى به تلك السفن إن عجزت عن تحديد وجهتهــا. غير أن ترجمة الوصف على هذا النحو اليسير من النثر يبعد بنا عن إدراك حالة ذلك القلب. والأولى بنا أن نشعر بــذلك الاضطراب الآخذ بأطرافه. فالاضطراب هو الــذى يفقــده صوابه ويجعله فى حال من الترقب الشاق، فمرة ينكمش على نفسه وينقبض عن الحياة حوله ليتمكن من إرسال سمعه فــى أثر السفن المغادرة، راغبا فى إيقاف تلــك الســفن. ومــرة يمنحها نفسه ويجعل من شوقه شراعاً يطير به إلى الــوطن البعيد. وما أومى إليه بوضوح يتمثل فى عادتنا النظر إلــى تركيب الصورة فى مثل هذه الأبيــات بعــدها تشــبيهات او


تشابهات جزئية تحصر خواص الأشياء وتثبتها فـى لقطـة وحيدة البعد. صحيح أن هذه هى وظيفة التشبيه الأولى فـى ابتداع بلاغتنا القديمة (٣٨) غير أننا ننسى دائماً أن ثمة تركيباً يتجاوز الآثار الجزئية إلى أماد تصويرية كاملة، على النحـو الذى قدمت مثالاً له.

وقد يظن القارئ المتعجل أن الأبيات أقرب مما يحتمل التأمل، ومن ثم يقدم فى جرأة أن الشاعر انتقل مـن سـؤال مصر إلى وصف قلبه، ثم خاطب السـفينة بعـدها وسـيلة الاتصال بين الوطن وقلبه. لكن ما بال هذين البيتـين الـذين جاء ليقطعا هذه الحركة اليسيرة للفكر فى تلك الصـلة بـين الوطن والشاعر !؟ أعنى تحديداً قوله :

أحـ ـرام على بلابه الدوح

حلال للطير مـن كـ ـل جنس

كـ ـل دار أحق بالأهل إلا

فى خبيث من المذاهب رجـس

صحيح أن البيتين يتحدثان عن الدوح والـدار، وأننـا نفهم منهما بعلاقة المشابهة الإشارة إلى الـوطن. وبالتـالى نراهما مكملين لحديث الشاعر عن شوقه إلى بـلاده. لكـن

أليس من الممكن أن يكون الحديث منصـباً علـى البلابـل والأهل ! وفى عبارة ثانية لم لا يكون الشـاعر أراد عتـاب الوطن الذى يبعد بنيه المخلصين !؟ الأبناء الـذين يمثلـون صوت الوطن فى التعبير عن ألامه وصوته الذى يعزيه فـى هذه الآلام (بلابل). وأليس من الممكـن أن يكـون الشـاعر معتزاً بنفسه أكثر مما يجب لشعوره بكونـه إنسـاناً مميـزاً (بلبلاً) لا يستحق هذا الإبعاد ! والبلابل أو البلبل المعنى بهذا القول لا يحتمل السجن فى ذلك المنفى. والسجن هـو ذلـك البحر الذى يمثل خط اتصال منقطعاً طويلاً. عن ما يعاينـة الشاعر وفق هذا الفهم هو السجن وليس المنفى. وشوقه فـى حقيقته متوجه إلى خروجه من الأطر الذهبيـة المفروضـة عليه. وقلبه فى هذا الوصف هو العين المستطارة، العين التى تتطلع إلى ما وراء قضبانها وتهفـو إلـى معانقـة الفضـاء الفسيح.

وقد يرى البعض فى قولى هذا مبالغة أو تأويلاً جاوز ما يحتمله التركيب. غير أننى فيما احسب نجحت إلى حد ما فى الكشف عن وجوه من الدلالة بدت يسيره للوهلة الأولى. وما أردته هو القول إن ما يظهر لنا واضحاً ليس دائماً هكذا،

وليس كل الغموض مزدولا. ولننظر فـى نمـوذج مختلـف لمزيد من الإيضاح. تقول ظبية خميس فى قصيدتها (تقبيـل الموتى) :- [٣٩]

يحدث أن تتساقط على شفتى
قطرات الندى
وأصوات تهمس فى البعيد
يحدث أن تحاورنى شفاه
عيونها مغمضة
وأكفانها ممزقة فى قبور الذاكرة

وقد يكون الانطباع الأول عند قراءة هـذه القصـيدة القصيرة ان الشاعرة لا تقول شيئا، بل إن القارئ قد يميـل إلى أن الشاعرة تجمع فى عالم قصـيدتها او فـى رؤيتهـا أطرافاً لا تجتمع. فما صلة القطرات المتساقطة على الشـفة بتلك الأصوات البعيدة؟! وكيف تتحاور تلك الشفاه الميتـة؟! بعبارة أخرى ليس فى القصيدة خط فكرى واضح نسـتطيع متابعته. ولأن القصيدة لا تملك ما تفصـح عنـه، ولأن مـا يحدث وفق عبارة الشاعرة لا يمثل شيئا فقـد نحكـم بأنهـا

غامضة. لكن الموقف يختلف إذا ما رأينـا قطـرات النـدى تعبيراً عن الحياة. أليس من الماء خلق كل شـئ حـى !؟. والمعنى أن صلة الذات الشاعرة بعالمها تعود إلـى النشـاط فور أن تتلامس القطرات وشفتيها. ومن البـدهى عندئـذ أن ينطلق حوار كان محجوبا خلف شـفاه مصـمتة (عيونهـا مغمضة)، وهيكلها العام (أكفانها) ممزق فى الذاكرة.

وقد تكون الذاكرة هى الكلمة المفتاح [٤٠]. والمعنى أن الذات الشاعرة تتذكر ما كان لها من أصوات قوية فى الحياة. او أنها تعيد إحياء وجودها فى هذا العالم. بيد أننا يجـب أن ننتبه إلى أن الفعل (يحدث) يملك قوة غريبة متناقضة، فبينما يدل على الحضور أو الوجود فإنه يدل أيضاً على نفى هـذا الحضور. والأمر يتعلق بقـدرتنا علـى تصـور العلاقـات التركيبية بين الأسطر الشعرية. وإذا سلمنا بأن المحذوف من تركيب الجملة هو اسم شرط من قبيل (إذا أو إن)، أو حتـى ظرفاً يتضمن معنى الشرط نحو (حين) فإن المعنى فى هـذه الحالة ينصرف إلى التعليق، أى تعليق العودة إلـى الحيـاة والاتصال بالوجود. كأنما الشاعرة تقول : حـين يحـدث أن تتساقط على شفتى قطرات الندى يحدث أن تحاورنى شـفاه

عيونها مغمضة. أو بعبارة ثانية : حين تتاح لى فرصة الحياة بمساعدة الأصوات الهامسة البعيـدة، فـإننى سـأعود إلـى التحاور والجدل والدفاع عن حقى فى الوجود. وقد نتصـور أن القول إجابة لمن يسأل – يسأل الشاعرة – لماذا تعـزلين نفسك ! أو لماذا تنفرين من الحياة؟! والأمر على هذه الشاكلة يمثل موقفاً من الوجود، فالذات الشاعرة – الإنسان – ترفض المشاركة فى عالم تغيب فيه العدالة، عالم لا يـوفر فـرص الحياة المتساوية لجميع أبنائه. وقد نتصور أيضاً أن القصيدة هى صرخة تطلقها الذات الشاعرة فـى وجـه المسـتأثرين بفرص الحياة.

إذن فالغموض فى هذه القصيدة لم يكن كله شراً، وقـد رأينا كيف أن أيسر تصور للعلاقة التركيبية/ الوجـود بـين الكلمات تغنينا عن أفكار هشة نفـرح بوضـوحها. بـل إن النماذج من هذا النوع قد تخدعنا عن نفسها وتقدم لنا ما يشبه الفكرة، وقد نعجب بهذه الفكرة المظنونة أو ننفر منها، إلا أننا نبقى دائماً فى حاجة إلى تجاوز عقبة الوضوح، كما نحن فى حاجة إلى تأمل المواقف الدائمة خلف تلك الأفكـار. وهـذه

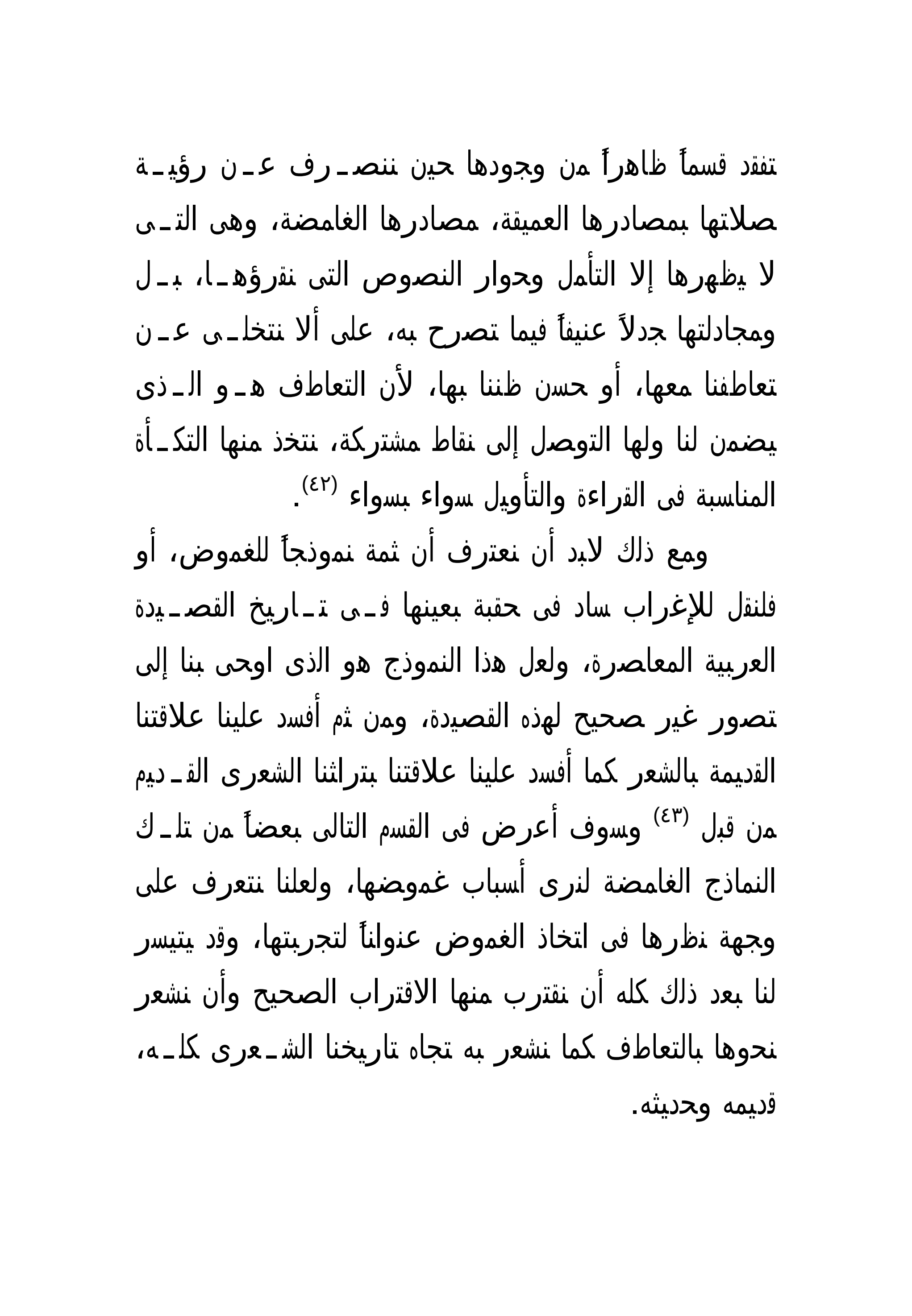
الحاجة ليست بعيدة عنا حيث نقرأ قـول أمـل دنقـل مـن قصيدته، حديث خاص مع أبـى موسى الأشعرى[٤١] :-

حين دلفت داخل المقهى
جردونى النادل من ثيابى
جردته بنظرة ارتياب
بادلته الكرها !
لكننى منحته القرش فزين الوجها..
ببسمة كلبية.. بلها
ثم رسمت وجهه الجديد فوق علبة الثقاب !

إن ما يقوله أمل دنقل لا يعدو أن يكـون لونـاً مـن الزراية بهذا الواقع المؤسى للإنسان العربى. وليس موقـف النادل فى هذه اللوحة العابرة إلا تعبيراً عن تحكم قيمة دخيلة بحياتنا، صار فيها (القرش) العنوان المتبادل بـين النـاس. وبرغم أن النادل بدوره مقهور، يخضع لمتطلبات المهنة التى حولته إلى حيوان أبله، يجرى وراء سيده فإنه (لـم يـدرك الخدعة) على نحو ما يذكر الشاعر فى موضع آخـر. لقـد

أصبحت الزراية بأرواحنا هى الكلمة الأساسـية فـى هـذه الصلات المقطوعة. ولم نعد نهتم كثيراً بتغيير المواقـف أو إخفاء المشاعر الحقيقية مقابل (القروض الحسنة) وهو أيضاً تعبير آخر من تعبيرات الشاعر.. هذا كله نراه بوضوح فـى الحركة اليسيرة التى يرسمها الشاعر للمواجهة بين رجلـين من الرجال المهمشين. وقد نرى أكثر إذا أمعنا النظـر فـى الصلات الممتدة بين الأسطر المذكورة وما يسبقها وما يليها. المهم أن الوضوح كان خادعاً. أو سيكون خادعاً – إذا اكتفينا بالشروح المدرسية التى تعيد نثر الأبيات أو ترجمة القصيدة إلى معان وأفكار محددة. ولا أحسب الأمر سيختلف كثيراً إذا ما اعتمد بناء القصيدة على التجريد وتخلـى عـن التمثيـل الحركى لمواقف الشاعر.

إذن فالغموض قد لا يكون فى الكلمات الغريبة وحدها، ولا فى التركيب المغاير وحده، ولا فى كثافة اللغة وحـدها، بل قد يكون ناشئا عن الوضوح أو الغنائية المفرطـة. هـذه الغنائية التى لا تنسى أن تمنحنا قـدراً كبيـراً مـن التمتـع بشجوها وبتموج أفكارها اليسيرة. وهو أمر عظيم أن نتمتع. ولا يجب أن نغفل عن حقنا فى الفتنة بما نقرأ، غير أن الفتنة



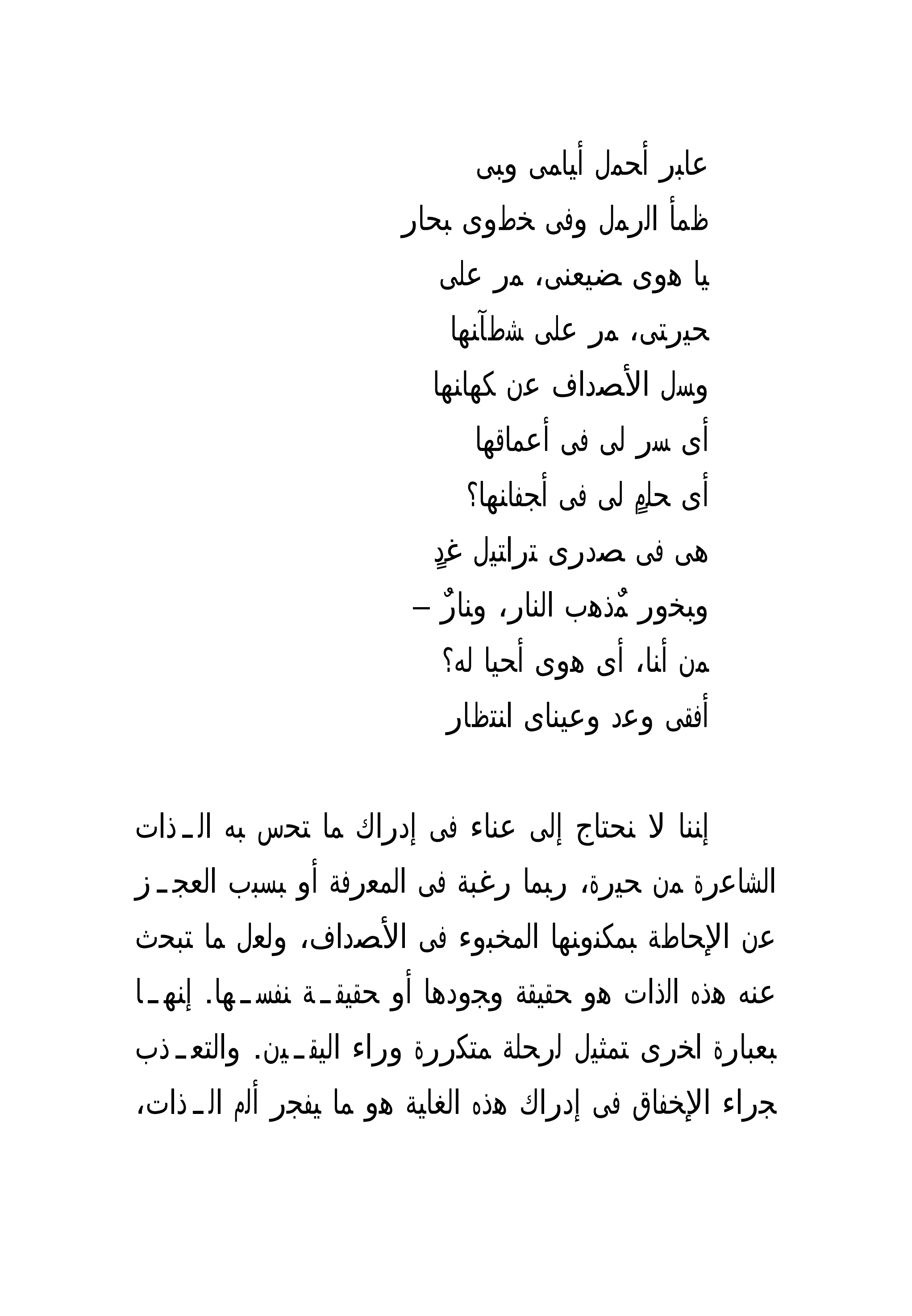
تفقد قسماً ظاهراً من وجودها حين ننصـرف عـن رؤيـة صلاتها بمصادرها العميقة، مصادرها الغامضة، وهى التـى لا يظهرها إلا التأمل وحوار النصوص التى نقرؤهـا، بـل ومجادلتها جدلاً عنيفاً فيما تصرح به، على ألا نتخلـى عـن تعاطفنا معها، أو حسن ظننا بها، لأن التعاطف هـو الـذى يضمن لنا ولها التوصل إلى نقاط مشتركة، نتخذ منها التكـأة المناسبة فى القراءة والتأويل سواء بسواء [٤٢].

ومع ذلك لابد أن نعترف أن ثمة نموذجاً للغموض، أو فلنقل للإغراب ساد فى حقبة بعينها فـى تـاريخ القصـيدة العربية المعاصرة، ولعل هذا النموذج هو الذى اوحى بنا إلى تصور غير صحيح لهذه القصيدة، ومن ثم أفسد علينا علاقتنا القديمة بالشعر كما أفسد علينا علاقتنا بتراثنا الشعرى القـديم من قبل [٤٣] وسوف أعرض فى القسم التالى بعضاً من تلـك النماذج الغامضة لنرى أسباب غموضها، ولعلنا نتعرف على وجهة نظرها فى اتخاذ الغموض عنواناً لتجربتها، وقد يتيسر لنا بعد ذلك كله أن نقترب منها الاقتراب الصحيح وأن نشعر نحوها بالتعاطف كما نشعر به تجاه تاريخنا الشـعرى كلـه، قديمه وحديثه.

(٩)

خليق بنا ان نتذكر كيف سعى شعراء السبعينات إلـى تطوير نموذجهم الفنى بجعل اللغة مناط الابتكـار ومـوطن العالم الشعرى. ولقد برروا ذلك بكونهم فقـدوا الثقـة فـى الواقع وفقدوا الثقة فى نموذج التفعيلة لدى الرواد. ويبدو أن هؤلاء الشعراء شعروا بصعوبة المهمة أمامهم، فقـد ذهـب سلفهم بشرف التجديد المعاصر، وكان عليهم إثبات وجودهم وانتزاع الاعتراف بقدرتهم على الخروج بجديد مـن تجديـد القصيدة العربية ولعل هذا هو ما دعاهم إلى إطلاق صـحية متحمسة فى وقت من الأوقات، صيحة مفادها أنهم جيل بـلا أباء. ويعنون بذلك انهم لا يدينون لأحد من السلف بفضـل. وأن تجاربهم مستقلة فى نشأتها عن أصول القصيدة العربيـة قديمة وحديثة. كان هذا فى فورة الشـباب، فلمـا وصـلت تجربتهم إلى طور من النضج الراسخ، ووجدوا أنهم فى غير حاجة إلى إنكار فضل الأباء، عادوا إلى الاعتـراف بخطـأ دعواهم الأولى، ومن ثم عاد خيط القصـيدة العربيـة إلـى الاتصال [٤٤].

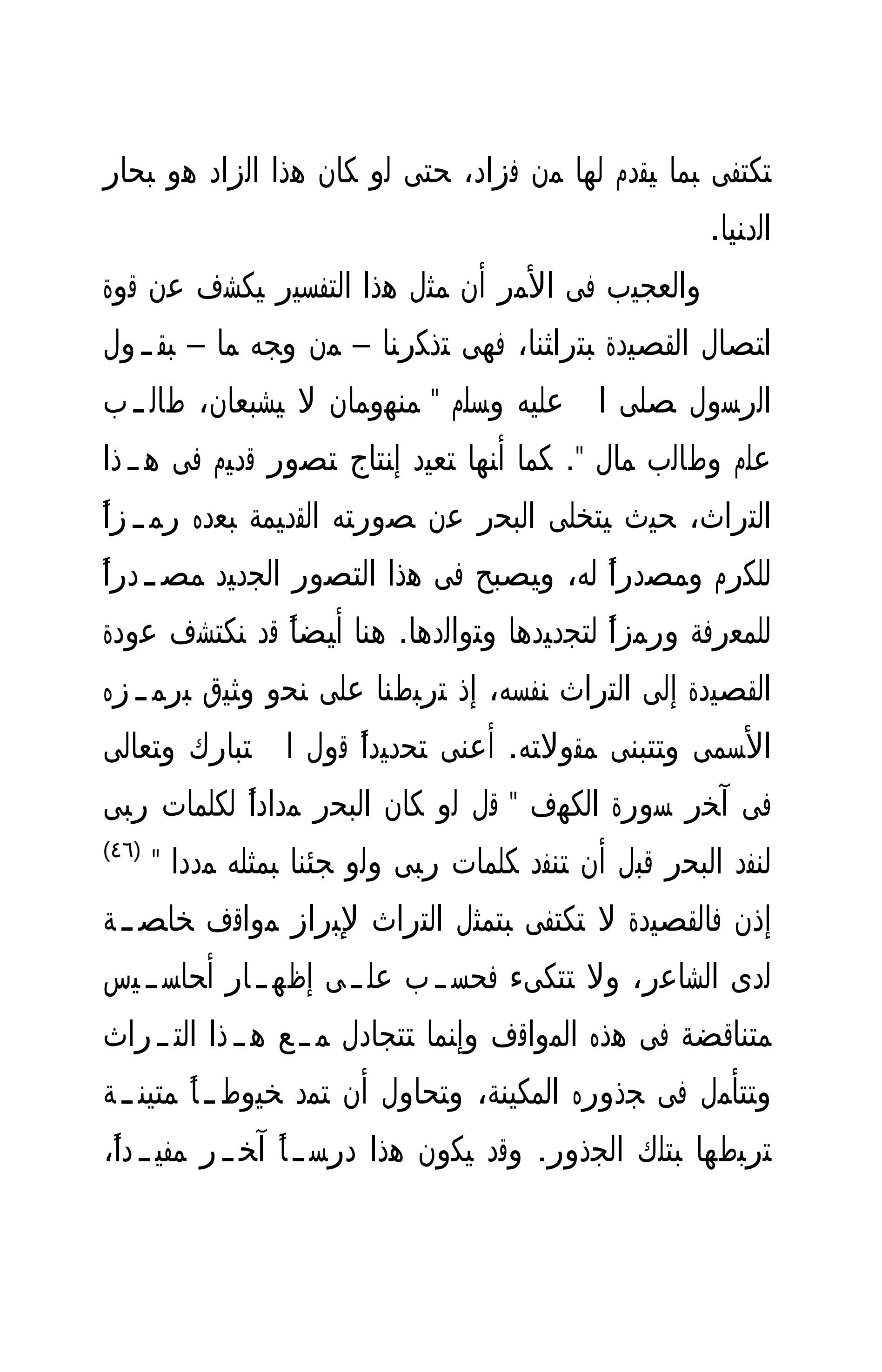
وما يهمنا من هذا الموقف المبدئى العنيف أمران، الأول أنه خلق تياراً خاصاً من البناء الفنى يعتمد على لون من الكثافة اللغوية، أقرب إلى التعقيد وعدم الوضوح والثانى أن هذا التيار صنع رد فعل عنيف مضاد، جعل محبى الوضوح ينفرون من هذا البناء، ويرون فى القصيدة الحداثية كلها هذا الغموض المعقد. وكلا الموقفين تجاوز القدر المتوازن من تفهم الظاهرة، فخسرت القصيدة الحداثية الكثير دون انتباه إلى فداحة هذه الخسارة. وعلينا أن نضع فى التقدير أن هؤلاء الشعراء اعتمدوا فى موقفهم العنيف على تجربة أصيلة لدى واحد من شعراء الرواد هو أدونيس. ولا يبعد أن يكونوا تأثروا برائدين آخرين من أسلافهما، هما خليل حاوى ومحمد عفيفى مطر. غير أن أدونيس – فيما أحسب – امتلك من القدرة على الموازنة بين الغموض والغنائية ما جعل قصيدته قابلة للفهم، أى واضحة إذا شئنا التعبير بلغة أخرى. هكذا يقول فى (أفقى وعد) من ديوانه قصائد أولى[٤٥] :-



عابر أحمل أيامى وبى
ظمأ الرمل وفى خطوى بحار
يا هوى ضيعنى، مر على
حيرتى، مر على شطآنها
وسل الأصداف عن كهانها
أى سر لى فى أعماقها
أى حلمٍ لى فى أجفانها؟
هى فى صدرى تراتيل غدٍ
وبخور مُذهب النار، ونارٌ –
من أنا، أى هوى أحيا له؟
أفقى وعد وعيناى انتظار

إننا لا نحتاج إلى عناء فى إدراك ما تحس به الذات الشاعرة من حيرة، ربما رغبة فى المعرفة أو بسبب العجز عن الإحاطة بمكنونها المخبوء فى الأصداف، ولعل ما تبحث عنه هذه الذات هو حقيقة وجودها أو حقيقة نفسها. إنها بعبارة اخرى تمثيل لرحلة متكررة وراء اليقين. والتعذب جراء الإخفاق فى إدراك هذه الغاية هو ما يفجر ألم الذات،

ويحوله إلى لغة شعرية دالة. هذا على الرغم من أن بعـض القراء قد يتعجب من قول الشاعر (وبى ظمأ الرمـل وفـى خطوى بحار) لكنه لن يجد مشقة تذكر فى رد هذا القول إلى مثل الشوق الشديد وتحرى الوصول إلى قرار اليقـين. وقـد يلفت نظر فى هذا القول – إذا كان سلم بانصراف معنى ظمأ الرمل إلى الشوق – أقول قد يلفت نظره التعارض البارز بين الإحساس بالظما وامتلاك أكبر مصدر معـروف للمـاء، اى البحار. ولعل مغزى الجمع بين الظمأ والماء يعود إلى إبراز التلفت المتصل للحقيقة لحظة إدراكها. وهذا ما يفسر اقتران الخطوة بالبحار. اما إسناد الظمأ إلى الرمـل فربمـا يشـى بمبالغة الإحساس بفقد الرى، لكنه أيضاً يجعلنا نتصور علـى نحو حسن، كيف أن نفس الشاعر تتشرب المعرفـة تشـرباً عنيفاً لا هوادة فيه. وهذا ما يجعل ماء البحـر غيـر كـاف لإروائه. وهنا قد يظهر تناقض عجيب آخر. فبدلاً من الظن والإطمئنان إلى ندرة المعرفة فإذا بنا نفاجأ بكثرتها، والمشكلة تكمن فى طالب المعرفة لا فى ندرتها. وكأن الرسالة المبدئية التى توجهها القصيدة تتمثل فى أن طلب المزيد هـو سـبب عذاب الإنسانية الواعية الإنسانية، التى تحاول أن تفهـم ولا



تكتفى بما يقدم لها من فزاد، حتى لو كان هذا الزاد هو بحار الدنيا.

والعجيب فى الأمر أن مثل هذا التفسير يكشف عن قوة اتصال القصيدة بتراثنا، فهى تذكرنا – من وجه ما – بقول الرسول صلى ا عليه وسلم " منهومان لا يشبعان، طالب علم وطالب مال ". كما أنها تعيد إنتاج تصور قديم فى هذا التراث، حيث يتخلى البحر عن صورته القديمة بعده رمزاً للكرم ومصدراً له، ويصبح فى هذا التصور الجديد مصدراً للمعرفة ورمزاً لتجديدها وتوالدها. هنا أيضاً قد نكتشف عودة القصيدة إلى التراث نفسه، إذ تربطنا على نحو وثيق برمزه الأسمى وتتبنى مقولاته. أعنى تحديداً قول ا تبارك وتعالى فى آخر سورة الكهف " قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا " (٤٦) إذن فالقصيدة لا تكتفى بتمثل التراث لإبراز مواقف خاصة لدى الشاعر، ولا تتكىء فحسب على إظهار أحاسيس متناقضة فى هذه المواقف وإنما تتجادل مع هذا التراث وتتأمل فى جذوره المكينة، وتحاول أن تمد خيوطاً متينة تربطها بتلك الجذور. وقد يكون هذا درساً آخر مفيداً،

صحيح أننا لا نستطيع ان نطالب من كل الشعراء، أن يسلكوا هذا المسلك الوعر فى تجاربهم وفى بنى قصـائدهم، لكـنهم على الأقل يجب أن يضعوا لأنفسهم أهدافاً بعيدة، وأن ينـأوا بأنفسهم عن الأحاسيس السذاجة لمجرد تلبية مطالب الوضوح والخوف من الغموض الفنى الشفيف.

على أننا – كما ذكرت أول هذه الكلمة – سنجد شعراء اختاروا لأنفسهم بنية شاقة أو بنى غامضة، وبهذه البنـى أو بسببها عمدوا إلى إغلاق قصائدهم. والإغلاق الـذى اعنيـه يتمثل فى تكثيف شديد للغة الاستعارية إلـى الدرجـة التـى يصعب معها متابعة خيط التشكيل البصرى الـذى تكونـه، فضلاً على انقطاعها عن أى مرجـع خـارجى او داخلـى يساعدنا فى تفهم دلالاتها. كما يتمثل فى عمد إلى (تحطـيم) التركيب المألوف لبناء الجملة، ومن ثم يشق علـى القـارئ إيجاد صلات منطقية بين وحدات التركيب. ويكـون عليـه طرح بدائل كثيرة لسد الفجوة الدلالية الناشئة. وهـى بـدائل تحتاج إلى خبرة كبيرة – وربما إلى تخصص – فـى اللغـة حتى يمكن تصور مثل تلك البدائل. وإجمالاً أحسب أن هذين التشكيلين المتطرفين لبنية قصيدة الحداثة هما السـبب الأول

فى إحساسنا بالنفور من هذه القصيدة. ومـن الإنصـاف أن نذكر أن هاتين البنيتين ليستا هما البنيتين المهيمنتـين علـى قصيدة الحداثة المعاصرة، لا سيما فى العقدين الأخيرين، كما يجب أن نذكر أن البنيتين معاً لاقتا تراجعاً عنيفاً، وكثير من شعرائها انصرفوا إلى بنى أخرى أكثر تطوراً وأقرب إلـى ملامسة الواقع العينى. فضلا على أن البنيتين هما تشـكيلان وحيدان من مجموعة تشكيلات أخرى لبنية قصيدة الحداثة.

ومن النوع الأول تبرز قصيدة محمد عفيفى مطرفـى مرحلتها الأخيرة. ومطر من الرواد الذين أسسـوا قصـيدة التفعيلة وأسهموا فى ترسيخ خطواتها. ودواوينه الولى (مـن دفتر الصمت والجوع والقمر، ويتحدث الطمى.. إلى رباعية الفرح) تمثل علامات بارزة فى تـاريخ القصـيدة العربيـة المعاصرة. غير أن مشكلة التكثيف المفرط أو الاعتماد على ما سماه الدكتور صلاح فضل منمنمات بلاغية [٤٧] تظهر فى دواوينه المتأخرة، خاصة ديوانه (فاصـلة إيقاعـات النمـل واحتفاليات المومياء المتوحشة). ومن قصائده التى تمثل هذا

التوجه الأخير ذا التعقيد والإغراب قصيدته الموت والدرويش التى يقول فيها : [(٤٨)]

الليلي تحت عصابة العينين مكحلة الشظايا

والغبار أسنة الذهب التى انغرست وضوأت

الفضاء وشققت لحم الجفون من مكنونها

الدموى قطعان التذكر والمرائى :

النخل والصفصاف خلَّب بارق من لؤلؤ

الدم والطبول وتدفقها شمس التذكر

والبلاد مسافة تمتد ما امتدت شظايا المرمر

المغروس فوق شواهد الأموات..

هل كان الرباط على ثغور الموت !!

هل كانت خطاى وشيجة الرحم التى

تتسمع الأصوات فى صمت التراب.. لعل

أمى أو أبى أو إخوتى يشقون

الظلام ويسهرون معى على وهج الحرائـق

فى رميم الشرق !!

إن أول ما قد يشعر به القارئ عند مطالعة هذا المقطع – وهو مفتتح الجزء الأول من القصيدة مـع ملاحظـة أنـه

مسبوق بما يشبة التقديم الطويل – أقول يشعر بكثافة العـالم الذى تمثله الأسطر. وربما يحس بعدم قدرته علـى متابعـة الصور المتتابعة المتداخلة فى بنيتهـا. وبخاصـة أن هـذه الصور تعمد إلى الإغراب، وتزداد تعقيـداً بإفـادة الشـاعر الكاملة من إمكانات التركيب اللغوى وزيادة طـول الجملـة، على ما فى قوله من التصدير (الليل تحت عصـابة العينـين مكحلة الشظايا) فإننا قد نفهم من هذا القول أن الليـل يمثـل غطاء كثيفاً يحجب النور عن رؤية الشاعر. ومع ذلك يبقـى أن نفهم الكيفية التى يمكن أن تكون عليها مكحلـة الشـظايا وكذا أسنة الذهب فى تشبيه الغبار، ومثلـه تشـبيه الشـرق بالرميم. ولا ريب أننا قد نشعر بالنفور من التصور الـذهنى الذى تفرضه علينا هذه الصور الجزئية. ولنلحظ أنها علـى مبدأ المشابهة نفسه الذى اعتمدت عليه القصيدة التقليدية، فهى كما ذكرت منمنمات بلاغية. وربما تذكرنا بمذهب البديع لدى شعراء العصر العباسى. وربما يكون التفسير الأقرب لمسلك الشاعر فى هذا التركيب الكثيف أنه يرغب فى تجسيد رؤيته الكابوسية للواقع، وأن نشعر معه بدرجة ما – بهـذا الحـس الخشن وبالقسوة التى يلاقيها فى عالمه. غير أن هذه الكثافـة

المفرطة قد تفقدنا إحساسنا بالتعاطف مع التجربة وتصـرفنا عن عمقها المحتمل. والحقيقة أن هذه الكثافة قد تؤدى إلـى تفريغ لغة النص من كل دلالة عميقة، وفى المقابـل تكتفـى بالوصف (الخشن) لقسوة الواقع ولكابوسية الحـدث الباعـث للتجربة. ويبدو أن المعادلة الحاكمة لمثل هذا التركيب تمضى على هذا النحو، اى كلما أفرط الشاعر فى تجريد صوره من علامات اتصالها بالواقع فقد التجريد عمقه وقدرته على توليد الدلالة !

أما البنية الغامضة الأخرى حيث يعمد الشـاعر إلـى تحطيم التركيب المألوف للجملة فيتمثل فى مثل شعر محمـد عيد إبراهيم. وهو من شعراء السـبعينيات الـذين أسسـوا جماعتى أصوات وإضاءة ٧٧. وهما جماعتان – فى توجهها الأول – عمدتا إلى نفى الأب والتخاص من كـل تـأثيرات التراث وحاولوا تأسيس مرجعيات مختلفـة فـى تجاربهمـا الشعرية. ومن الوسائل التى انتهجوها لتحقيق ذلـك تفتيـت المركب النحوى، بل والعمد أحيانـا إلـى مخالفـة القاعـدة التركيبية تحت دعوى تفتيت الواقع وتمثيل هشاشـته. ومـن الحق أن نذكر ان هذه الدعوة خفت صوتها إلى حـد كبيـر،

وكثير من شعرائها طور تجربته على نحـو مغـاير، بـل وشارك فى تأسيس الوجه الناصع لقصيدة النثر العربية. غير أن محمد عيد· إبراهيم ظل مخلصاً للمبدأ الأول فى اتخـاذ اللغة المهشمة رمزاً لهشاشة الواقع. وهذا شانه ورأيه الـذى نحترمه ونقدره تمام التقدير. على أننى أختلف معه وأظن أن نهجه فى البناء الشعرى يمثل معاظلة فنية، تجاوزتها التجربة العربية من زمن كبير. على أية حال يقـول فـى قصـيدته (بياض قديم). وهى من آخـر دواوينـه المنشـورة (فحـم التماثيل) : [٤٩]

- لن تغوى الجسر
أجلسنى ولان
كحاطب يعدو على غابة
ليجهضها
طريداً، فى مساءٍ كما الهاوية
قلت : لا يبكى على أحد
ولو بعد جيل

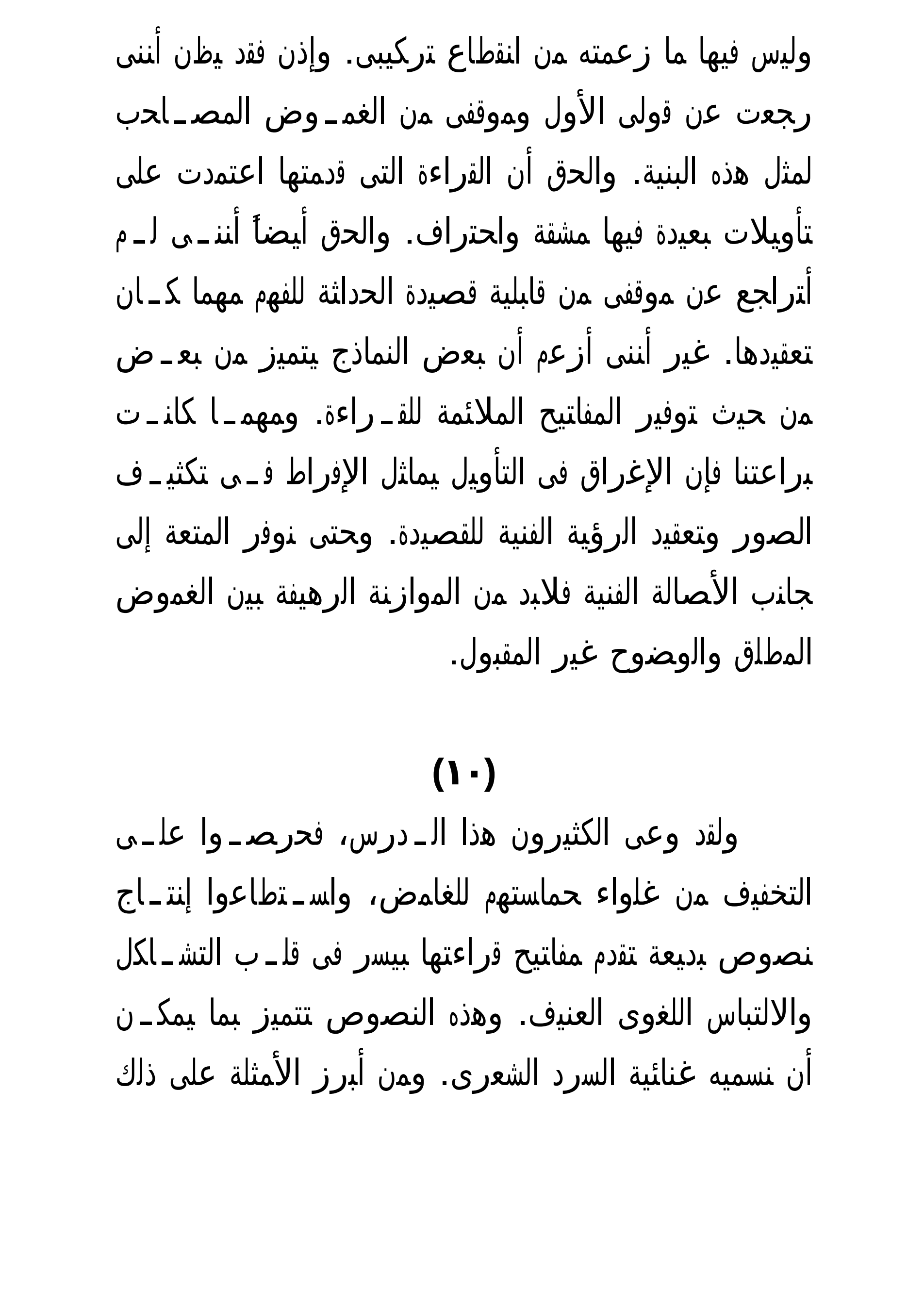
والقصيدة على حجمها الصغير تطرح فى البدء مشكلة مفادها : كيف نفهم العلاقات التركيبية بـين الأسـطر؟! وإذا

كان الإعراب – كما يقال فرع المعنى، فإن المعنـى يظهـر برد العلاقات اللغوية إلى أصولها المألوفة، غير أننا نواجـه فى هذه القصيدة انقطاعاً فى العلاقات، لا نستطيع مع وجوده تحقيق أفضل فهم للقصيدة. تحديداً، فإن الجملة الأولـى مـن القصيدة (لن تغوى الجسر) تتميز بعلامة خطية (-) تجعلهـا تمثيلاً لجزء من حوار ما. والحوار المتخيل قد يكـون بـين رجل وامرأة، او بين رجل ورجل، أو – وهذا هو الأوفق – بين إنسان وإنسان. وقد يكون تحديداً بين الـذات الشـاعرة وذاتها المقابلة. أى أنه حوار داخلى، أو كما كان يقال، حوار نفسى. وليس هذا غريباً. لكن علينا أن نفهم أولاً ما المقصود بالجسر !؟ هل هو الحب؟ أم الاتصال الطبيعى بين الناس من اجل التعارف وتبادل الفهم؟ وما صلة الإغواء بـه؟! وهـل المقصود : إنك لن تستطيع خداع ذلك الجسر ولا أن تدفعـه إلى التخلى عن موقفه الثابت. إذن فما ذلك الموقف؟ هل هو الرفض أم القبول؟!

ومن ثم فنحن أمام علاقة متوترة، وبالكاد شعرنا بهـا، وبمشقة تأويلية ظاهرة. غير أن المشقة الأكبـر تـأتى مـع السطر الثانى من القصيدة : (أجلسنى ولان) وهو يمثل جملة

واحدة طويلة تستغرق الأسطر من الثانى إلى الرابع. وخطابه هو خطاب الوصف الذى يستحضر موقفا مـا. وعلينـا أن نفترض أن المتكلم فى الجملة هو عين المتكلم فـى السـطر الأول. وأن السطر الثانى، أو الجملة الثانية فى القصيدة تمثل تفسيراً لموقف الرفض فى الموقف الأول. ويبقى أن نتعرف طبيعة العلاقة بين الصوتين المتواجهين. وهذه الطبيعة تظهر فى شبه الجملة المتعلق بالفعل (لان) فى السطر الثانى. وشبه الجملة هنا (كحاطب....) هو التشبيه الذى يصور تلك العلاقة الخشنة بين الصوتين. فأحدهما هو المحتطب الـذى ينـاور طريدته ويوهمها بتغيير موقفه، بينما هو يتهيأ للعدوان عليها. غير أن هذا المحتطب الصائد يتحول بدوره إلى طريد يعانى من فراغ الزمن/ الحدث من معناه (طريداً، فى مسـاء كمـا الهاوية). ثم يأتى الجواب الذى يمثل موقف الطريدة (قلـت : لا يبكى على أحدٍ ولو بعد جيل) ومن الواضـح فـى هـذا الجواب أنه يؤكد الموقف الأول، أى موقف الرفض والمناوءة والإصرار على عدم فتح الجسر وعدم قبول غواية اللين.

ولقد يلحظ القارئ أننى قـدمت (قـراءة) مـا تفسـر غموض القصيدة. وربما يصل من ذلك إلى أنهـا واضـحة،



وليس فيها ما زعمته من انقطاع تركيبى. وإذن فقد يظن أننى رجعت عن قولى الأول وموقفى من الغموض المصاحب لمثل هذه البنية. والحق أن القراءة التى قدمتها اعتمدت على تأويلات بعيدة فيها مشقة واحتراف. والحق أيضاً أننى لم أتراجع عن موقفى من قابلية قصيدة الحداثة للفهم مهما كان تعقيدها. غير أننى أزعم أن بعض النماذج يتميز من بعض من حيث توفير المفاتيح الملائمة للقراءة. ومهما كانت براعتنا فإن الإغراق فى التأويل يماثل الإفراط فى تكثيف الصور وتعقيد الرؤية الفنية للقصيدة. وحتى نوفر المتعة إلى جانب الأصالة الفنية فلابد من الموازنة الرهيفة بين الغموض المطلق والوضوح غير المقبول.

(١٠)

ولقد وعى الكثيرون هذا الدرس، فحرصوا على التخفيف من غلواء حماستهم للغامض، واستطاعوا إنتاج نصوص بديعة تقدم مفاتيح قراءتها بيسر فى قلب التشاكل والالتباس اللغوى العنيف. وهذه النصوص تتميز بما يمكن أن نسميه غنائية السرد الشعرى. ومن أبرز الأمثلة على ذلك

شعر كل من محمد القيسى وعباس بيضون ووديـع سـعادة وممدوح عدوان ورفعت سلام ومحمد آدم ومحمود درويـش وسميح القاسم، وربما العشرات الذين لا تسعفنى البديهة فـى تذكرهم. وما اعنيه يتمثل فى قول محمد القيسى من قصيدته (صباح ذهابك غيم) :- (٥٠)

صباح ذهابك غيم غريب،
تلبد فوق سريرى
وبكر فى مرضى
وانتشر
صباح ذهابك يأخذنى من هدوئى
ويتركنى
دونما مستقر
يكسرنى كالزجاج
فمن أين هذا الضباب الخفيف
تخللنى
وتوزع بين الشجر
ضباب على الباب والكلمات الأخيرة،

بعد قليل تمرين راكبة،

ثم أصعد قربك،

نمشى إلى نقطة للوداع هناك،

ونأخذ إفطارنا

قبل أن ينزع الوقت منى يديك

وقبل تغيبين مصحوبة بسواى،

إلى بلاد المؤتمر

ضباب خفيف،

يغلف هذا السفر !

إننا قد نواجه فى هذا النموذج وضوحاً مريبـاً. وقـد يصرفنا وضوحه عن تأمل قسمات الروح فيه. فمـا معنـى الإلحاح على أن ذهاب الحبيبة غيم غريب !؟ لقـد أفصـح الشاعر عن هذا الحس الفوار، وعلمنا مقـدار حبـه لتلـك الراحلة من التصدير فى أول القصيدة، بـل مـن العنـوان. وربما لم نعد فى حاجة إلى المضى مع الشاعر فـى تولعـه الرومانسى يالحبيبة. وقد يرى بعـض المنـاوئين أن هـذه القصيدة علامة على ردة معاصرة إلى النموذج الرومانسـى

بعد ما تبين لشاعر الحداثة خطأ موقفه فـى التوجـه إلـى الغموض منذ البداية. لكننا بمثل هذه الأقوال قد نغفـل عـن الأبعاد الغامضة فى القصيدة، وبالتالى نفقد إحساسنا بقـدرتها على إثارة طبقات دلالية عميقة فى بنائها. صحيح أن الشاعر يتخذ من حدث الغياب تعلة لإبراز علاقته بتلك الحبيبة. وقـد نشعر بإشفاق لطيف مع الحبيبين بسبب تجربتهما المرة فـى الفراق. غير أن الإلحاح على استحضار مفهـوم (الـذهاب) يحول هذه الحركة إلى خلفية ثابتـة تغلـف صـور حياتنـا المختلطة.

وفى عبارة ثانية، اتخذ الشاعر من الفراق الظاهر بين الحبيبين قناعاً يحسن به مفهوم الغياب ويؤدى بنا إلى قبوله. وهذا قول غريب ! لكننا إذا نظرنا إلى فتنة تصوير الفرقـة اكتشفنا تولعنا بهذه اللحظة الحزينة. فنحن نخشى أن يتصـل الحبيبان وأن تختفى أسباب الفراق. لأنهما فى مثل هذه الحالة لن يكون لديهما سبب للتـوتر ولإظهـار علامـات الحـب الصادق. إننا نميل بطبيعتنا إلى إظهار مودتنا فـى لحظـات الوداع، وربما تفيض علينا المشـاعر الغـامرة فـى هـذه

اللحظات فتدفعنا إلى التورط فى وعود ناكثة. وإذ بنا بعد أن يشحب إحساسنا بقسوتها نسارع إلـى الـتخلص مـن تلـك الوعود.

إذن يمكننا القول إن الغموض فى مثل هـذه القصـيدة يكمن فى وضوحها أو ما يبدو بالنسبة لنا وضوحاً. غير أنها فى حقيقة أمرها تخدعنا عن نفسها وتسوغ لدينا مفـاهيم أو مواقف لا نقبلها فى الأحوال الطبيعية. ولنا أن نعـود مـرة أخرى إلى ختام الشاعر حيث يقول :

وقبل تغيبين مصحوبة بسواى

إلى بلاد المؤتمر

ضباب خفيف،

يغلف هذا السفر !

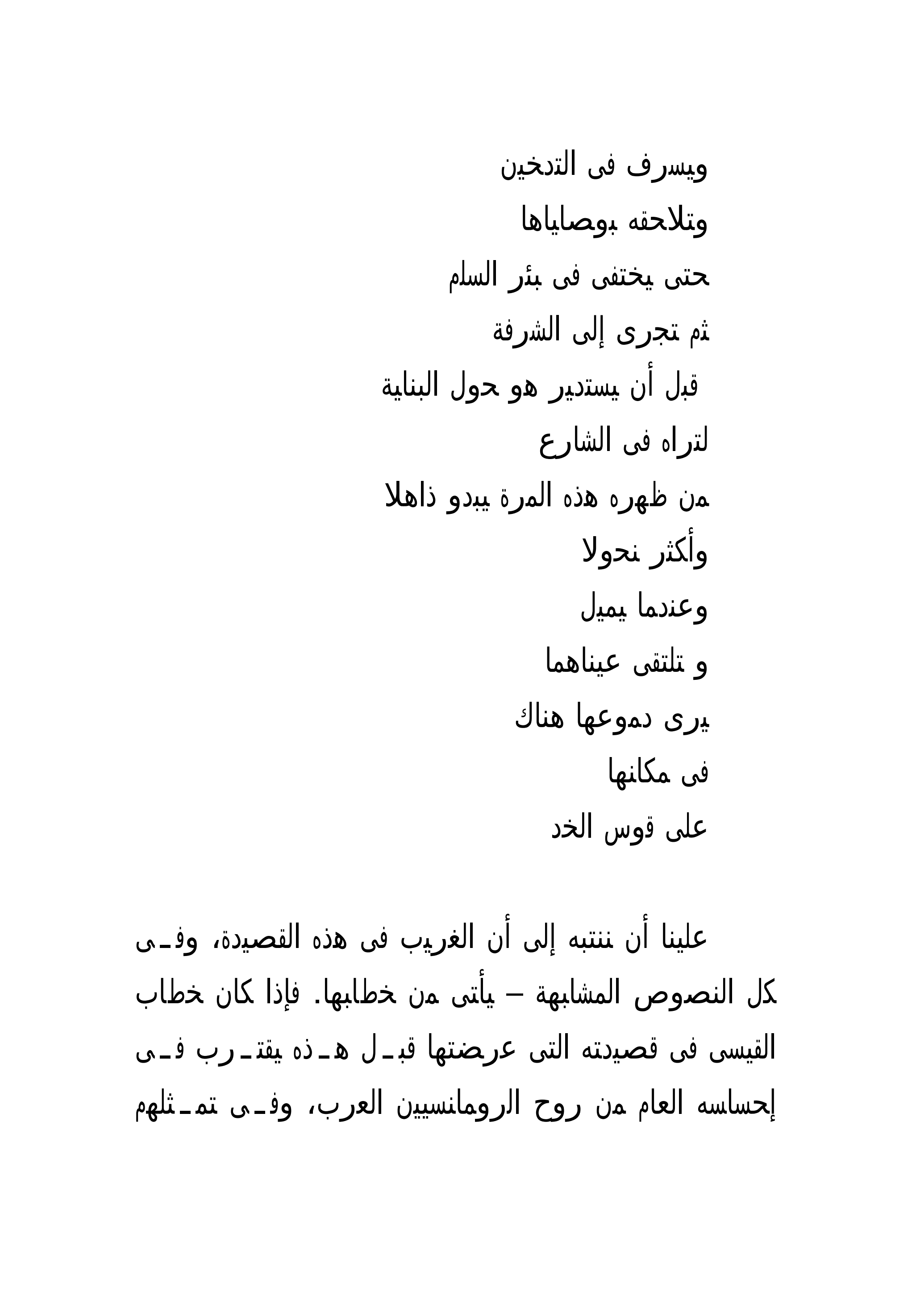
ففى هذا القول إشارة عجيبة إلى تعلة السـفر، أعنـى قوله (إلى بلاد المؤتمر) ففيه تفسير لسبب الغيـاب، وإذا بنـا نجده عارضاً من العوارض التى تأتى وتذهب حتى قبـل أن ننتبه لمجيئها أو ذهابها. ولا ريب أن السفر للمشـاركة فـى

أعمال مؤتمر ما لا يمثل دافعاً للإحساس بكل هذه اللوعـة. وإلا إذا كان وراءه نية مبيتة بعدم العودة. وليس فى القصيدة إشارة واضحة إلى مثل هذه النية. وقـد يـرى الـبعض أن العلامة المطلوبة موجودة فى قوله (مصحوبة بسواى). فهذه المصاحبة تدفع الشاعر إلى الغيرة، وربما نلمح ظل علاقـة غير رسمية بين الحبيبين. هذا ما يميل إليه الإيحاء البعيد فى دلالات الألفاظ (قربك، مصحوبة بسواى). وعلى هذا النحـو نكتشف أن ما ظنناه صحيحاً بالنسـبة لهـذه العلاقـة غيـر صحيح. أعنى أن الشاعر يصاحب حبيبته فى طريقهـا إلـى المطار مصاحبة خفية، فهو يراقبها من بعيد، ويتبادل معهـا إشارات دالة. والمقصود أن باستطاعتنا – إذا أحسنا الظـن بالشعر والشاعر - أن نجد رؤى بعيدة فاتنة، لم تكن لتظهر لنا ونحن فى حال من التوتر أو الاستعداء أمام الشعر الحديث أو قصيدة الحداثة.

(١١)

وقصيدة القيسى تمثل التيار الأوسع والأكثـر شـيوعا لدى شعراء الحداثة خلال العقدين الأخيرين.ويمكننا القول إن تيار الوضوح أو الوضوح الخادع غلب على ما سـواه مـن أشكال فنية إلى الدرجة التى أصبحت فيها الشكوى تنصـب على ذلك الوضوح، وصارت قصيدة الحداثة وشاعرها تـتهم بالابتذال. وبعبارة أخرى غدت قصيدة الحداثة واضحة إلـى درجة تفقد فيها معانيها الثانية (أو المعانى الثوانى بتعبيــر الجرجانى)[٥١] وهو أمر طبيعى مـع خلوهـا مـن الخيـال التقليدى المعتمد على المشابهة والالتزام العقلى بمنطق وجود الأشياء. ولننظر فى هذا النموذج حيث يقول محمد صالح فى قصيدته السيدة [٥٢] :-

هذه السيدة
لا تتصور نفسها وحيدة بدونه
تموت رعبا
لأنه يهمل صحته



ويسرف فى التدخين

وتلاحقه بوصاياها

حتى يختفى فى بئر السلم

ثم تجرى إلى الشرفة

قبل أن يستدير هو حول البناية

لتراه فى الشارع

من ظهره هذه المرة يبدو ذاهلا

وأكثر نحولا

وعندما يميل

و تلتقى عيناهما

يرى دموعها هناك

فى مكانها

على قوس الخد

علينا أن ننتبه إلى أن الغريب فى هذه القصيدة، وفى كل النصوص المشابهة – يأتى من خطابها. فإذا كان خطاب القيسى فى قصيدته التى عرضتها قبل هذه يقترب فى إحساسه العام من روح الرومانسيين العرب، وفى تمثلهم

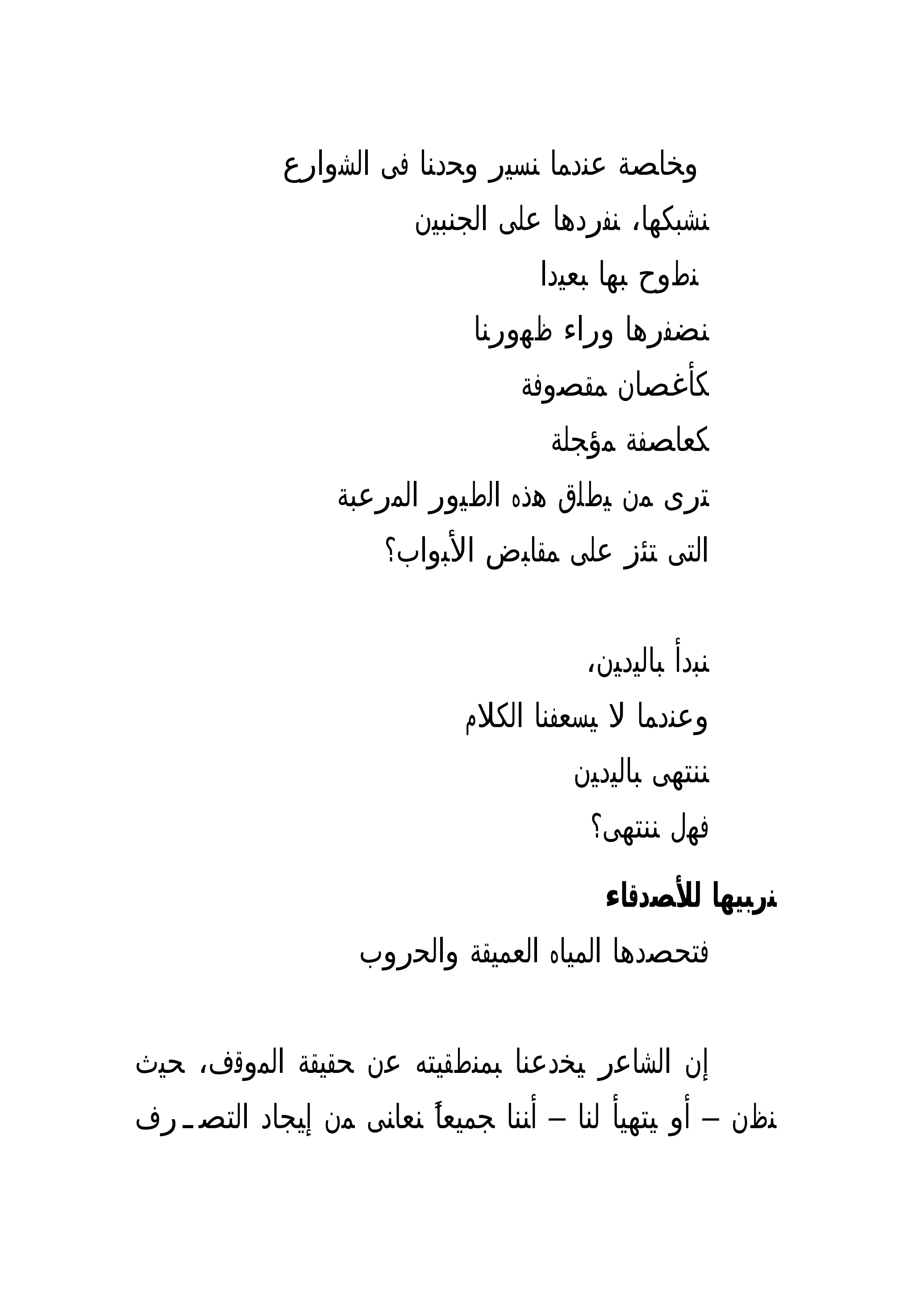
نجوى الحبيبة أو الحديث عنها حديثا خاصا، وهو ما جعـل خطاب قصيدته قريبا من الذائقة التقليدية، فإن خطاب قصيدة صالح وأغلب خطابات القصائد المشابهة يبتعـد عـن هـذه الذائقة بسبب ميله إلى ما يمكن أن نسميه الحيـاد، فالشـاعر ينقل لنا نقلا أمينا مجموعة من المشاهد التى يتولد عن تمثلها موقف ما. وفى هذه القصيدة ينقل لنا الشاعر حركة اللهفة من الملاحقة فوق سلالم البناية إلى الشـرفة، والحركـة تشـى بتكررالحدث، الأمر الذى يعنى أن العلاقة بين السيدة والسيد تنحصر فى لون من العناية الدائبة.بل يمكننا أن نصنع خلفية بارزة لشخصية كل منهما، بناء على هذه العنايـة. فالسـيدة زوجة مخلصة، محبة، حريصة على صحة زوجهـا. وفـى المقابل فإن ذلك الزوج محب لزوجته لكنه يهمل فى العنايـة بصحته، وإن كان يحرص على إخفاء آلامـه عـن أعـين الأوجه المحبة.

هذا ما نفهمه من القسم الأول من هـذه القصـيدة، أى حتى قوله (لتـراه فى الشارع).ثم يأتى القسم الثانى ليصـل بحركة الترقب إلى مداها مع تلك العيون المـلأى بالـدموع.

العيون التى لم تلتق مرة من قبل. ولكنها فى هذه المرة حين تلتقى، فإن لقاءها علامة على النهاية الوشيكة. والسيدة التـى لا تتصور نفسها وحيدة بدون السيد وتموت رعبا أو خوفـا على حياته، هذه السيدة لم يعد لديها ما تخشاه، لأن مخاوفهـا أصبحت قاب قوسين أو أدنى وهذا ما يعنى أنها تفقـد تعلـة وجودها فى الحياة. وأن عليها البحث عـن أسـباب أخـرى تربطها بما حولها، إن استطاعت إلى ذلك سبيلا.

من جهة أخرى قد يمضى الحياد إلى مدى أبعـد مـن التجريد فنرى الشاعر يحدثنا عن أشياء غريبة، والغرابة ليس فى وجودها إنما فى تركيز الحـديث عنهـا، والتصـور أن بإمكانها الوجود بمعزل عن غيرها من الأشياء، وهذا ما نراه فى مثل قصيدة الأيدى لأمجد ناصر، حيث يقول [٥٣] :-

ما جدوى الأيدى
لنا نحن الذين
لانحسن الرقص أو النحت
إننا نحار أين نذهب بها



وخاصة عندما نسير وحدنا فى الشوارع
نشبكها، نفردها على الجنبين
نطوح بها بعيدا
نضفرها وراء ظهورنا
كأغصان مقصوفة
كعاصفة مؤجلة
ترى من يطلق هذه الطيور المرعبة
التى تئز على مقابض الأبواب؟

نبدأ باليدين،
وعندما لا يسعفنا الكلام
ننتهى باليدين
فهل ننتهى؟

نربيها للأصدقاء

فتحصدها المياه العميقة والحروب

إن الشاعر يخدعنا بمنطقيته عن حقيقة الموقف، حيث نظن – أو يتهيأ لنا – أننا جميعاً نعانى من إيجاد التصـرف

السليم مع الأيدى. والغريب أن الشاعر يحاصـر مخيلاتنـا بمنطقيته، فهو يقترح لنا أساليب العمل الممكنة، نستخدمها فى الرقص أو النحـت، أو نشـبكها خلـف ظهورنـا أو أمـام صدورنا.. الخ. غير أن هذه الأساليب جميعاً فيما يبـدو لـم تستطع حل مشكلة الأيدى. والمشكلة ليست فى وجود الأيدى وإنما فى ضرورة التعامل مع غيابها. إن الأيدى تمثل بالنسبة لنا وسيلة الاتصال المثلى بل إنها تعفينا من الكلام عندما نفقد قدرتنا على التعبير. إذن فالمشكلة تأتى من تلـك الحـروب العميقة التى تحصد تلك الأيدى، وبالتالى تحرم أصحابها من التعبير عن رغبات أصحابها. وبكلمة موجزة يمكننا القول إن هذه الأيدى تمثل المفاتيح أو الأبواب الواسعة لنفوسنا المغلقة، وعلينا أن نختار إذا كنا سنسلمها لصراعاتنا الغبيـة حـول المال والسلطة.. إلخ، أم أننا سنمدها إلى أصدقائنا، لنقـربهم منا ونتبادل معهم الود والفهـم العميـق لأسـرار حيواتنـا الغامضة.

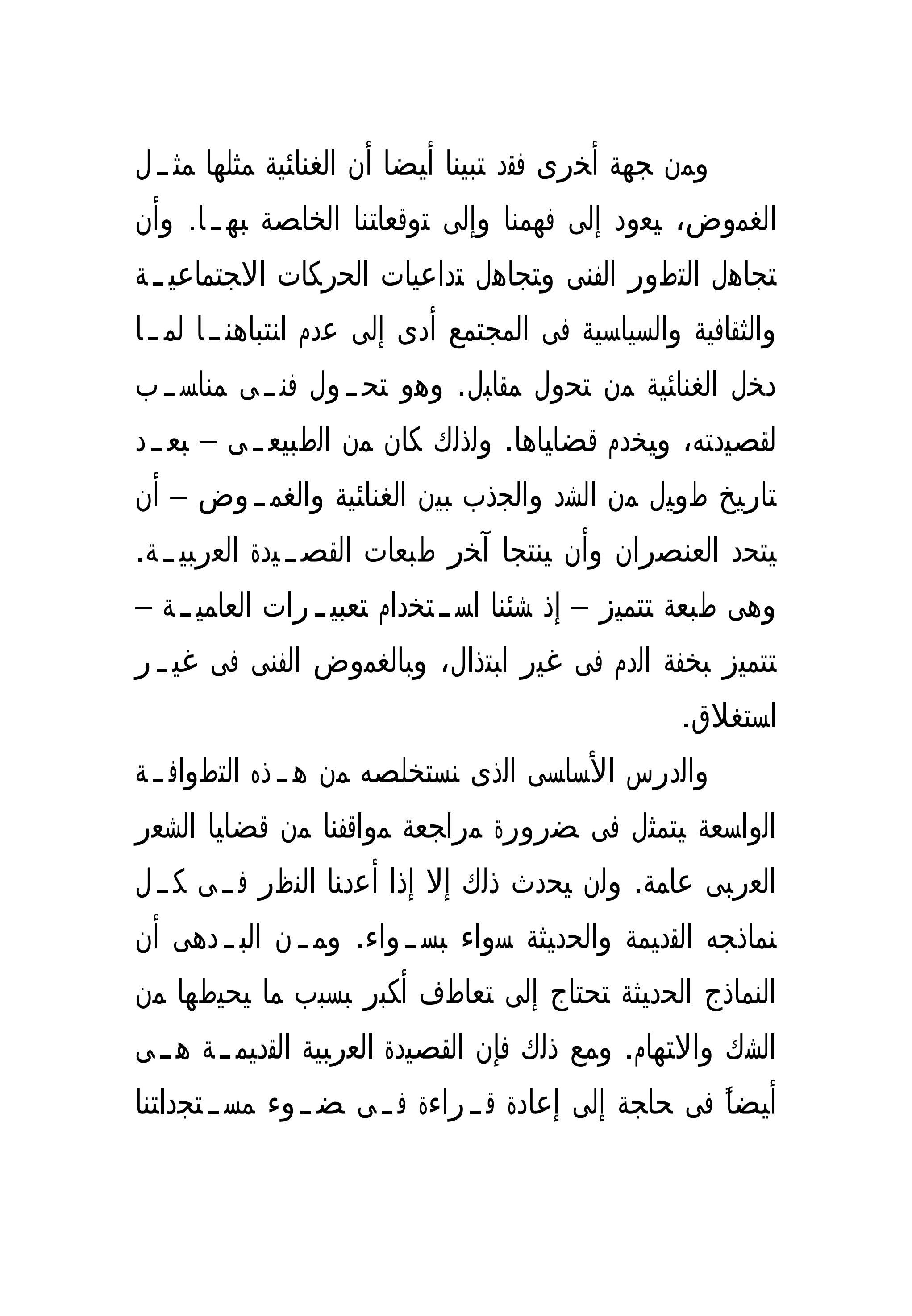
وما أريد قوله بوضوح أن هذا النموذج الـذى يتخـذ الوضوح عنواناً صار هو النموذج السائد فى قصيدة الحداثة، وأنه أفاد لا ريب من التجربـة الطويلـة لغنائيـة القصـيدة

العربية، وأنه أضاف هذه الغنائية، أو سرده الشعرى إلى حياديته، وأصبحنا أخيراً أمام نموذج يجمع بين الأصالة والمعاصرة، إذا شئنا استخدام هذه الثنائية الخادعة. وإذا كنت فى مفتتح هذه الدراسة تساءلت عن وجود الغموض فى القصيدة العربية حيث قلت : هل القصيدة العربية قصيدة غامضة !؟ فإن السؤال الذى ينبغى أن أختم به بعد هذه التطوافة الواسعة : هل ما زالت القصيدة العربية الحداثية قصيدة غامضة؟! والإجابة التى أجلتها طويلاً أن الغموض أمر نسبى يعود إلى كل قارئ على حدة. لكنها بالنسبة لى، ليست غامضة على الإطلاق. بل إن القضية لا يجوز لنا تناولها على هذا النحو، لأن التساؤل عن وجود الغموض هو حكم مسبق بوجوده. وقد بينت – فيما أحسب – خطأ هذا التصور، وأوضحت بما لا غموض فيه، أن القصيدة العربية الحداثية بنت عصرها، تتمثل لغته وخياله وقضاياه. ومع ذلك فهى لم تتخل مطلقاً عن تراثها، وأفادت من غنائيته الفاتنة. ويبقى أن المناوئين لهذه القصيدة هم الذين أوجدوا – ويحرصون على وجود – ثنائية خادعة بين الغنائية والغموض، أو بين الأصالة والمعاصرة، او بين الشعر

والنثر، وكلها اصطلاحات تبعد بنا كثيراً عن إدراك حقيقـة التطور الفنى فى أدبنا، وفى حياتنا كلهـا. ولابـد لنـا مـن الوقوف على هذا الخطر المحدق جراء نفـى أجـزاء مـن تاريخنا او إبعاد مالا يعجبنا، لأن المعركـة القادمـة، هـى معركة وجود ولا مناص من انضواء الفرق المختلفة تحـت لواء واحد. ولا أعنى طمـس الخلافـات وإنمـا تقـديرها والإنصات إلى الآخر، واتخاذ الحوار عنوانا نبـيلاً لحياتنـا ولواقعنا كله.

(خاتمـــة)

إذن فقد تبين لنا أن الوضوح والغموض نسـبيان فـى القصيدة العربية الحديثة وأن هذا الغموض – إذا كنا نعنى به عدم القابلية للفهم – إنما يعود إلى موقفنا من قضية الشـعر، وإلى توقعنا غير الصحيح لأشـياء غيـر موجـودة. وكـذا الوضوح إذا كنا نعنى به الابتذال. فالقصيدة العربية الحداثية قصيدة واضحة، خاصة فى العقدين الأخيـرين مـن القـرن العشرين. وهى أيضاً غير مبتذلة وذلـك لأن شـعراء هـذه القصيدة لا يقصدون بعملهم صرف اهتمام القارئ إلى ألغاز لغوية، ومن البدهى أنهم لا يريدون تسليته وإضحاكه بلفتات خفيفة مبتذلة من المواقف والصور. والقضية كلها تعود إلـى أمر التطور الفنى والاجتماعى فى حياة العـرب. غيـر أن الأدب – والشعر خاصة بوصفه عنوانـاً لحيـاة العـرب – مضى فى تطوره إلى آماد أبعد مما بلغه التطور الاجتماعى. وليس علينا إلا الاجتهاد فى سد الفجـوة وتقريـب وجهـات النظر بين الفريقين إلى أن يعود الشعر إلى قارئه والقـارئ إلى ديوانه الأثير.



ومن جهة أخرى فقد تبينا أيضا أن الغنائية مثلها مثل الغموض، يعود إلى فهمنا وإلى توقعاتنا الخاصة بها. وأن تجاهل التطور الفنى وتجاهل تداعيات الحركات الاجتماعية والثقافية والسياسية فى المجتمع أدى إلى عدم انتباهنا لما دخل الغنائية من تحول مقابل. وهو تحول فنى مناسب لقصيدته، ويخدم قضاياها. ولذلك كان من الطبيعى – بعد تاريخ طويل من الشد والجذب بين الغنائية والغموض – أن يتحد العنصران وأن ينتجا آخر طبعات القصيدة العربية. وهى طبعة تتميز – إذ شئنا استخدام تعبيرات العامية – تتميز بخفة الدم فى غير ابتذال، وبالغموض الفنى فى غير استغلاق.

والدرس الأساسى الذى نستخلصه من هذه التطوافة الواسعة يتمثل فى ضرورة مراجعة مواقفنا من قضايا الشعر العربى عامة. ولن يحدث ذلك إلا إذا أعدنا النظر فى كل نماذجه القديمة والحديثة سواء بسواء. ومن البدهى أن النماذج الحديثة تحتاج إلى تعاطف أكبر بسبب ما يحيطها من الشك والاتهام. ومع ذلك فإن القصيدة العربية القديمة هى أيضاً فى حاجة إلى إعادة قراءة فى ضوء مستجداتنا

المعاصرة لتمثل قيمتها الفنية وتبين قضاياها الإنسانية. وانـا على يقين أننا حين نفعل ذلك سنتجاوز التطرف فى مواقفنـا وسنتبين من خلال عيون الشعراء القدماء والمحدثين، مواقف كثيرة وقضايا هى أولى باهتمامنا وعنايتنا. صحيح أننـا قـد نختلف، لكننا سنحرص على وضع الأمـور فـى نصـابها وسنجتهد فى تجنب الحماسة الضارة. وفـى نهايـة الأمـر، سنعرف أين نحن من العالم وإلى أين يمضى بنا الطريق.

هوامش وتعليقات
(الفصل الأول – الغنائى والغامض)

١- انظر طه حسين (حديث الأربعاء) ج الأول، دار المعارف، د.ت ص ٩ - ١٧.
٢- انظر مصطفى ناصف (قراءة ثانية لشعرنا القديم) الفصل الاول – الإحساس بالتراث دار الأندلس، بيروت، لبنان : د.ت، ص ١١- ٣٨.
٣- انظر على سبيل المثال وهب أحمد رومية (شعرنا القديم والنقد الجديد) عالم المعرفة ٢٠٧. الكويت، مارس ١٩٩٦، الفصل الأول ١٣-٣٠ ومجدى أحمد توفيق (مدخل إلى علم القراءة الأدبية) كتابات نقدية ٣٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ت ص ٦ – ١٧.
٤- انظر عبد الرحمن محمد القعود (الابهام فى شعر الحداثة) عالم المعرفة ٢٧٩، الكويت، مارس ٢٠٠٢، ص ٢٧ وما بعدها.
٥- السابق، ص ١٩ وما بعدها.
٦- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مدبولى، د.ت، ص ١٥٩.

٧- صلاح عبد لصبور (الأعمال الشعرية الكاملة) الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ٤٢٧وانظر قصيدته مذكرات الملك عجيب بن الخصيب، ص ٤١٩.
٨- أدونيس (الأعمال الشعرية الكاملة) مج الأول، دار العودة – بيروت، د. ت، ص ٢٤٩ وما بعدها.
٩- انظر على سبيل المثال إبراهيم عبد الرحمن (بين القديم والجديد – دراسات فى الأدب والنقد) مكتبة الشباب ١٩٨٧، ص ٢٦٦ وما بعدها. وانظر مجـدى أحمـد توفيـق (مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان) الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٢٧٩ وما بعدها.
١٠- انظر مقدمة ابن خلدون ج ٣، ص ١٣٠٦ وما بعدها. و(منهاج البلغاء لحازم القرطاجنى) تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس ١٩٩٦، ص ٣٢٤/٣٢٣، و (المختار من كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى) اختيار محمود أبو رية، وزارة الثقافة والارشاد القومى، الشركة العربية للطباعة والنشر، د.ت، ص ٦٤ – ٧١.
١١- انظر على سبيل المثال شوقى ضيف (العصر الجاهلى) ط ١٥، دار المعارف، د.ت، ص ١٩٠ وما بعدها ومقدمة بن خلدون ج ٣، ص ١٢٩٧.
١٢- انظر المختار من كتاب الصناعتين، ص ٦٦ – ٦٩.

١٣- انظر عز الدين إسماعيل (الأسس الجمالية فى النقد العربى) در الفكر العربى، د.ت ص ٣٦١ وما بعدها.
١٤- انظر العصر الجاهلى، ص ٢٢٠ وما بعدها.
١٥- راجع منهاج البلغاء، ص ٨٥.
١٦- راجع ألفت الروبى (نظرية الشعر عند الفلاسفـة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ١١٧.
١٧- راجع قدامة بن جعفر (نقد الشعر) تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ٦٤.
١٨- منهاج البلغاء، ص ٩٨ – ٩٩.
١٩- نقد الشعر، ص ٢٠١.
٢٠- ابن رشد (تلخيص كتاب الشعر) تحقيق تشارلس بتروورث وأحمد عبد المجيد هريدى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص ٧٧.
٢١- مقدمة بن خلدون، ص ١٣٠٥.
٢٢- السابق، ص ١٣٠٦.

٢٣- انظر جابر عصفور (مفهوم الشعر – دراسة فى التراث النقدى) ط ٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٤٢ وما بعدها.

٢٤- نقد الشعر، ص ٦٤

٢٥- انظر المقدمة لابن خلدون، ص ١٣٠٥.

٢٦- المنهاج، ص ٢٠٤.

٢٧- المقدمة، ص ١٣١٢.

٢٨- راجع الجاحظ (الحيوان) ج ٣، ص ١٣١، ١٣٢.

٢٩- نقد الشعر، ص ٦٦.

٣٠- انظر نقد الشعر، ص ٩١ وما بعدها، والمنهاج، ص ٣٣٦ وما بعدها.

٣١ – انظر لسان العرب، مادة شعر، ج ٤.

٣٢- انظر مبروك المناعى (فى صلة الشعر بالسحر) فصول، مج ١٠، ع الأول والثانى، يوليو ١٩٩١، ص ٢٤ وما بعدها.

٣٣- انظر أحمد كمال زكى (الأساطير) مكتبة الشباب ١٩٧٥، ٧٢.

٣٤- انظر ياروسلاف ستتكيفتش (رمز الحيوان فى الشعر الجاهلى) فصول، مج ١٤، ع ٢، صيف ١٩٩٥، ص ١٧٤ وما بعدها

٣٥- انظر غالى شكرى (النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ٥٢ وما بعدها.

٣٦- انظر شوقى ضيف (الأدب العربى المعاصر فى مصر) درا المعارف، د.ت، ص ١ - ١٢.

٣٧- وحمدى عبد العزيز (المسرح المصرى الحديث) كتابات نقدية ٧٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص ٩ – ١٥.

٣٨-الأدب العربى المعاصر فى مصر، ص ٤٤ وما بعدها.

٣٨- انظر غالى شكرى (شعرنا الحديث إلى أين؟) دار الشروق ١٩٩١، ص ٩.

٣٩- انظر على سبيل المثال نقد العقاد لأحمد شوقى فى (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) نهضة مصر، القاهرة د.ت، ص ١٤٩ – ١٧٩.

٤٠- انظر عز الدين إسماعيل (الشعر العربى المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية) ط ٥ المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤، ص ١٣٥. وحلمى بدير (الشعر

المترجم وحركة التجديد فى الشعر الحديث) ص ١٤٨ وما بعدها. وعبد القادر القط (الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر) مكتبة الشباب ١٩٨٨، ص ١٣٥ وما بعدها.

٤١- انظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٧٧ وما بعدها. ومفهوم الشعر، ص ١٩٦ وما بعدها.

٤٢- انظر جابر عصفور (مقدمة ديوان حزن فى ضوء القمر لمحمد الماغوط) ط٢، أفاق الكتابة ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ت، ص ٨. ومفهوم الشعر، ص ١٩٦ وما بعدها.

٤٣- انظر بيان أدونيس (فى قصيدة النثر وبيان ٥ حزيران ١٩٦٧) ضمن نظرية الشعر – مرحلة مجلة شعر، القسم الأول والثانى، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة سوريا ١٩٩٦.

٤٤- انظر محمود أمين العالم (الشعرالمصرى الحديث) ضمن (فى الثقافة المصرية) بالاشتراك، در الفكر الجديد، بيروت ١٩٥٥، ص ١٠٥ وما بعدها.

٤٥- انظر حياتى فى الشعر لصلاح عبد الصبور ضمن الأعمال الشعرية الكاملة ص ١٢ وما بعدها.

٤٦-انظر عز الدين إسماعيل (مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين) فصول، مج الأول، ع الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ٤٩ وما بعدها.
٤٧- انظر صلاح فضل (أساليب الشعرية لمعاصرة) كتابات نقدية ٥٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩٦، ص ٦٨ وما بعدها.
٤٨- انظر فى الثقافة المصرية، ص ١٢٦ وما بعدها والنهضة والسقوط، ص ٥٨ وما بعدها.
٤٩- انظر مصطفى ناصف (الصورة الأدبية) دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص ١٨٨
٥٠- انظر شعرنا الحديث إلى أين ص ٥٤ وما بعدها وانظر غالى شكرى برج بابل – النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤، ص ٣٦.
٥١- انظر الشعر العربى المعاصر، ص ٢٣٦.
٥٢- السابق، ص ٣٩ - ٢٤٠.
٥٣- الشعر المصرى الحديث، ص ١٢٦.
٥٤- انظر فى دورالقارئ فى إنتاج القصيدة مدخل إلى علم القراءة الأدبية من ٢٢ وما بعدها وجابر عصفور (قراءة التراث النقدى) دار سعاد الصباح ١٩٩٢، ص ١٩ وما بعدها.وخوسيه ماريا بوثويلو (نظرية اللغة

الأدبية) ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب، د.ت، ص ١٣٥ وما بعدها.

٥٥- انظر أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٣ وما بعدها.

٥٦- السابق، ص ٦٣ وما بعدها.

٦٠- انظر شكرى عياد (انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر) عالم الفكر، مج ١٩، ع ٣، اكتوبر ١٩٨٨، ص ٤٨.

٦١- انظر محمد مصطفى بدوى (الشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة) السابق، ص ٨٦.

٦٢- الشوقيات، مج الأول، ط١١، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٦، ج الأول، ص ١٠٩ وما بعدها.

٦٣- انظر صلاح فضل (ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى) فصول، مج الأول، ع ٤، يوليو ١٩٨١، ص ٢١٨.

٦٤- انظر الشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة، ص ٩٣.

٦٥- انظر انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر، ص ٥٤ وانظر ص ٦٨ – ٦٩.

٦٦- ديوان على محمود طه، دار العودة، بيروت ١٩٨٨، ص ١٥١.

٦٧- ديوان عنترة، تحقيق إبراهيم الإبيارى، تحرير محمد عنانى، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠١.

٦٨ – ديوان النابغة الذبيانى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف، ط٢ د. ت ص ٧٤.
٦٩- مجموعة من الشعراء (الشعر فى المعركة) وزارة التربية والتعليم، إدارة الشؤون العامة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ص ٦٠ وما بعدها.
٧٠- الشعر العربى المعاصر، ص ٤٧ – ٥٥.
٧١- الشعر فى المعركة، ص ٧٢ وانظر قصائد محمد على وكمال عبد الحليم وعبد ا شمس الدين فى المصدر نفسه.
٧٢- الشوقيات، مج الأول، ج٢، ص ٦٥.
٧٣- المختار من شعر بدر شاكرالسياب، طبعة خاصة من دار المدى للثقافة والنشر بدمشق، إعداد وتقديم سعدى يوسف، مكتبة الأسرة، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ١٣٥.
٧٤- ديوان النابغة، ص ١٤ وما بعدها
٧٥- الشوقيات، مج الأول، ج ٢، ص ١٧٩.
٧٦- الأعمال الكاملة، قصيدة ذكريات، ص ٢٤٥.
٧٧- الأعمال الكاملة، مج الأول، قصيدة أفقى وعد، ص ٧٣.
٧٨- أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٨٥ وما بعدها.
٧٩- الأعمال الكاملة، ص ٣٩٤.

٨٠- انظر ابن قتيبة (الشعر والشعراء) تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ج الأول، دار المعارف، د.ت، ص ٧٤ وما بعدها.
٨١- انظر كمال أبو ديب (الأنساق والبينة) فصول، مج الأول، ع ٤، يوليو ١٩٨١، ص ٧٣ وما بعدها.
٨٢- الشعر العربى المعاصر، ص ٢٠٥ وما بعدها.
٨٣- الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤١ – ٣٤٢.
٨٤ – انظر رجاء النقاش (ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء)، دار سعاد الصباح ١٩٩٢، ص ١٠٠ – ١٠٣.
٨٥- بدر شاكر السياب (النهر والموت) مختارات، مكتبة الأسرة، القاهرة ١٩٩٩، ص ٢٥ – ٢٨.
٨٦- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٤، دار المعارف، د.ت، ص ٣٩.
٨٧- نجيب سرور (التراجيديا الإنسانية) ط الأولى، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٧، ص ١٠٥ – ١١٧.
٨٨- الأعمال الشعرية، ص ٤٢٩.
٨٩- انظر مصطفى ناصف (اللغة والتفسير والتواصل) عالم المعرفة ١٩٣، الكويت، يناير ١٩٩٥، ص ٤١ – ٧١.

٩٠- المختار من شعر نازك الملائكة، مكتبة الأسرة، القاهرة ١٩٩٩، ص ٤٩ –٥٢.
٩١- انظر الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٧٥ – ١٧٦.
٩٢- السابق والصفحة نفسها.
٩٣- انظر الشعر العربى المعاصر، ص ٩٤ وما بعدها.
٩٤- انظر صلاح فضل (شفرات النص) كتابات نقدية ٨٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة فبراير ١٩٩٩، ص ١٣.
٩٥- أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٩٩.

(الفصل الثانى التشكيل اللغوى وبناء القصيدة الحديثة)

١- الأعمال الشعرية ص ٢٣٣/ ٢٣٦.
٢- أحمد حجازى، كائنات مملكة الليل – اخبار اليوم – د.ت، ص ١٥.
٣- سعدى يوسف، أربع حركات، كتاب الثقافة الجديدة ٣٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٣٨/٣٧.
٤- الأعمال الشعرية، ص ٢٢٩.
٥- الأعمال الكاملة، مج الأول، ص ٢١٣.
٦- أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٨٥ وما بعدها.

٧- نقد الشعر، ص ٧٤.

٨- انظر فى تفسير ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث خالد سليمان : ظاهرة الغموض فى الشعر الحر، فصول، مج السابع ، ع الأول والثانى، مارس ١٩٨٧، ص٦٥– ٨٨.

٩- انظر محمود الربيعى : لغة الشعر المعاصر – نموذج تطبيقى، فصول، مج الأول، ع الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ٦١ – ٧٠ وانظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٣٧٢ وما بعدها.

١٠ – محمد عفيفى مطر، من دفتر الصمت، ص ٣٥ – ٣٩ (منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٨).

١١- انظر صلاح فضل، حركات الشعر الصافى ضمن (أربع حركات لسعدى يوسف) ص ٢٠.

١٢- سعدى يوسف، أربع حركات، ص ٢٩٠.

١٣- السابق، ص ٢٥٧.

١٤- المختار من شعر بدر شاكر السياب، إعداد وتقديم سعدى يوسف، مكتبة الأسرة ١٩٩٨، ص ٦٩-٧٠.

١٥- عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر – ص ٥٩.
١٦- انظر محمد مفتاح، فى سيمياء الشعر القديم (دار الثقافة – الدار البيضاء ١٩٨٩) ص ٤١.
١٧- أحمد عبد المعطى حجازى، أشجار الأسمنت (مركز الأهرام للترجمة والنشر القاهرة ١٩٨٩) ص ٤٩ – ٥٢.
١٨- انظر محمد يونس : نظرة جديدة فى عروض الشعر العربى (هيئة الكتاب ١٩٩٣) ص ٨٢ وما بعدها.
١٩- انظر محمد حماسة عبد اللطيف : فى بناء الجملة العربية (دار القلـم، الكويت ١٩٨٢) ص ٧٦ – ١١٣.
٢٠- انظر صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، مج التاسع، أقول لكم عن الشعر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٤١- ٤٢.
٢١- أنظر صلاح فضل، علم الأسلوب (هيئة الكتاب ط ٢، ١٩٨٥) ص ٢١٧ وما بعدها.

٢٢- انظر محمد حماسة عبد اللطيف، فى بناء الجملة العربية، ص ٤٣١.

٢٣- انظر ثعلب : قواعد الشعر (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى/ القاهرة ١٩٤٨) ص ٦٣ وما بعدها.

٢٤- انظر محمود أمين العالم : الشعر المصرى الحديث، ص ١٣١ وما بعدها.

٢٥- انظر مصطفى ناصف، الشاعر المعاصر – أحمد حجازى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦) ص ٨٣ وما بعدها وانظر الصورة الأدبية ص ١٨٦ وما بعدها.

٢٦- أحمد عبد المعطى حجازى، مدينة بلا قلب، ص ٣ – ٩ (أخبار اليوم. د. ت)

٢٧- ديوان النابغة الذبيانى ص ١١٥ – ١٢٢.

٢٨- من ذلك قول أمرى القيس :

خليلى مرا بى على أم جندب

نقض لبانات الفؤاد المعذَب

ديوان امرئ القيس، ص ٤١.

٢٩- من ذلك قول أحمد حجازى نفسه فى قصيدته طلليه، وهى مكتوبة بعد مرور نحو عقدين من تجربته فى العام السادس عشر (أشجار الأسمنت ص ٨) :

ياصاحبى قفا !

فالشمس قد رجعت

ولم تعد بغد

وفيها تجسيد للمواجهة بين القديم والجديد. وقد قدم تحليلاً وافياً لهذه المواجهة الدكتور مصطفى ناصف مؤكداً ما انتهتيت إليه هنا.

(انظر مصطفى ناصف : أحمد حجازى – الشاعر المعاصر، ص ٣١ – ٥٨).

٣٠- الشعر والشعراء ج الأول، ص ٧٥ وما بعدها.

٣١- صلاح عبد الصبور : تأملات فى زمن جريح (منشورات مدبولى – القاهرة د.ت) ص ٧ وانظر الأعمال الكاملة، مج الأول، ص ٤٣٥.

٣٢- أحمد عبد المعطى حجازى : مرثية للعمر الجميل (أخبار اليوم د. ت) ص ٦٥، وقد قدم الأستاذ الدكتور أحمد درويش تحليلاً بديعاً لهذه القصيدة بعنوان

(الصراع المحكم فى مرثية لاعب سيرك) وكشف فى تحليله عن بنائها وعن التعارض الدرامى فى موقف لاعب السيرك من الوجود حتى يصل إلى مصيره المحتوم. انظر فصول، مج السابع، العددان الأول والثانى، أكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧، ص ٢٥٩ – ٢٦٥.

٣٣- محمد مهران السيد : طائر الشمس (أصوات أدبية، ع ٢١، أكتوبر ١٩٩١) ص ٥

٣٤- محمد عفيفى مطر : من دفتر الصمت ص ٧.

٣٥- انظر محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة، كتابات نقدية ٤٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٥، ص ١٣ وما بعدها.

٣٦-انظر رفعت سلام : هذا الكتاب وقصيدة النثر العربية – مقدمة كتاب سوزان برنار : قصيدة النثر، ترجمة راوية صادق، ج الأول (دار شرقيات ١٩٩٨) ص٥

٣٧- محمد سليمان : سليمان الملك، أصوات أدبية ١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أول أكتوبر ١٩٩٠، ص٢١.

٣٨- مختارات وديع سعادة، آفاق الكتابة ١٤- الهيئة العامة لقصور الثقافة ص١٧٨، د.ت

٣٩- انظر بول شاؤول : مقدمة فى قصيدة النثر العربية ص ١٤٧ وما بعدها وفخرى صالح : قصيدة النثر – الإطار النظرى والنماذج الجديدة، ص ١٦٣ وما بعدها. وقارن بموقف محى الدين اللاذقانى فى : القصيدة الحرة – معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، ص ٣٩ وما بعدها كل ذك فى فصول، مج ١٦، ع الأول، صيف ١٩٩٧.

٤٠- رفعت سلام : إشراقات، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ٧.

٤١- " الظل الدلالى مجموعة القيم التعبيرية والتأثيرية " للفظ ما. خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية (ترجمة حامد أبو أحمد، غريب د.ت) ص ٦٣.

٤٢- أنظر أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى (مكتبة سعيد رأفت. د.ت) ص ٦٣

٤٣- انظر محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب فى شعر الحداثة – التكوين البديعى، (القاهرة على نفقة المؤلف،

١٩٨٨) ص ١٠٦. وكذلك كتابه : البلاغة والأسلوبية (هيئة الكتاب ١٩٨٤) ص ٢١٥. وانظر فى المزاوجة الإثنينية : لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب (دار المريخ للنشر – الرياض ١٩٨٩)، ص ٨٥ ورومان ياكبسون : قضايا الشعرية، (ترجمة محمد الولى ومبارك حنوز، توبقال، المغرب ١٩٨٨)، ص ٣٣ وما بعدها.

٤٤- أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٦٦.

٤٥-أنظر أدونيس : الأعمال الكاملة. مج الأول ص ١٧٠، ص ١٨٩.

٤٦- عبد الوهاب البياتى : قمر شيراز (هيئة الكتاب ١٩٨٤) ص ٥٤.

٤٧- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، ص ٥٥١.

٤٨- انظر مقدمة أدونيس لاعماله الكاملة، مج الأول، ص ٧.

٤٩ – عبد المنعم رمضان : الغبار أو إقامة الشاعر على الأرض (الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤) (قصيدة الرسول) ص ٩٥.

٥٠- أمجد ناصر : أثر العابر (مختارات شعرية) دار شرقيات ١٩٩٥، ص ١٦٠

٥١- المصدر السابق، ص ٧٩

هوامش الفصل الثالث

(القصيدة العربية فى نهاية القرن العشرين)

١- انظر محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة، كتابات نقدية ٩٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ١٩٩٩، ص ١٣ وما بعدها.

٢- انظر محمد عبد المطلب، النص المشكل، ص ٣١ - ٣٢.

٣- أنظر هانس بيتر مارتين وهارالدشومان، فخ العولمة، عالم المعرفة ٢٣٨، الكويت أكتوبر ١٩٩٨، ص ٤٢.

٤- انظر صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، مكتبةالأسرة ٢٠٠٢، ص ١٧.

٥- انظر سقوط النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر، ومحمد مصطفى بدوى، الشعر العربى بين التقاليد والثورة، سابق، ص ٤٧ وما بعدها، ص ٨٣ وما بعدها.

٦- انظر حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٢٩ وما بعدها وتحولات الشعرية العربية، ص ١٠.

٧- انظر محمود أمين العالم، فى الثقافة المصرية، ص ١١٣.

٨- انظر محمد فكرى الجزار، لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية ٤٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ١٩٩٥، ص ٣١ وما بعدها وتقابلات الحداثة، ص ٣١ وما بعدها.

٩- انظر على سبيل المثال موقف كمال نشأت، وهو من رواد قصيدة التفعيلة فى مصر من هذه القضية.

١٠- تقابلات الحداثة، ص ٤٥.

١١- الأسس الجمالية فى النقد العربى، ص ٣٧٦ وانظر عبد السلام المسدى – شعرنا العربى المعاصر والزمن

المضاد، فصول، مج ١٦، ع الأول، صيف ١٩٩٧، ص١٠ وما بعدها.

١٢- انظر رمضان بسطويسى، التفضيل الجمالى، عالم المعرفة ٢٦٧، الكويت، مارس ٢٠٠١، ص ٣٢٨ وانظر ص ٣١٦، وانظر نظرية الثقافة (مجموعة من الكتاب، ترجمة على سيد الصاوى، عالم المعرفة ٢٢٣، الكويت، يوليو ١٩٩٧) ص١١٢، ١١٤.

١٤- السابق، ص ٣٩٨.

١٥- انظر جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص ٨٣ وما بعـدها، وأوليفر ليمان (تحرير) مستقبل الفلسفة فى القرن الواحد والعشرين، عالم المعرفة ٣٠١، الكويت، مارس ٢٠٠٤، ص ١٤٢ – ١٤٣.

١٦- انظر جبرا إبراهيم جبرا، الحداثة فى الشعر والجمهور : جدلية القطيعة والتواصل، ص ١١ وما بعدها. فصول، مج ١٥، ع الثانى، صيف ١٩٩٦.

١٧- انظر جابر عصفور، مقدمة ديوان حزن فى ضوء القمر للماغوط، ص ٨ وما بعدها

١٨- انظر عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى، ص ٢٠٥.

١٩- انظر مجلة القاهرة، ع ١٤٧، فبراير ١٩٩٥ وإبداع، ع ١٢، ديسمبر ١٩٩٦

٢٠- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٧.

٢١- انظر على سبيل المثال دراسة الدكتور جابر عصفور (مفهوم الشعر – دراسة فى التراث النقدى) والدكتورة ألفت الروبى، (مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد) والدكتور عز الدين إسماعيل (الأسس الجمالية فى النقد العربى) وكذا كتابه (الشعرالعربى المعاصر). ولنلحظ فى الدراسات المذكورة انها تركز على الجانب التراثى فى دراسة الشعر وتلتزم بشروط النظرة الفنية التقليدية فى تقدير قيمة القصيدة العربية. ويمكن أن نضيف إليها عشرات الدراسات المنشورة فى دوريات محكمة.

٢٢- انظر بتفصيل دراستى : التحولات الفنية فى قصيدة النصف الثانى من القرن العشرين، رسالة دكتوراة. مخطوط، كلية الآداب، ج عين شمس، ٢٠٠٣. أما فكرة النموذج الإرشادى فهى مأخوذة من فلسفة العلم. ومعناه إيجاد قياس منضبط فى تاريخ علم من العلوم أو ظاهرة

من الظواهر فى لحظة تاريخية بعينها ويظهر بمقارنتها الفروق الحادثة فى المراحل التالية للعلم أو للظاهرة. انظر بنية الثورات العلمية (توماس كون) عالم المعرفة ١٦٨، الكويت – ديسمبر ١٩٩٢، ص ٤٣.

٢٣- راجع ما ذكرته فى الجزء الثانى من الفصل الأول من هذه الدراسة (الغنائى والغامض).

٢٤- من هذه المراجع – على سبيل المثال : تقابلات الحداثة للدكتور محمد عبد المطلب، ولسانيات الاختلاف للدكتور محمد فكرى الجزار والتناص فى شعر السبعينات لفاطمة قنديل

٢٥- انظر بتفصيل – على سبيل المثال – عضوية الموسيقى فى النص الشعرى للدكتور عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن – الزرقاء، ١٩٨٥، ص ٥٤ وما بعدها

٢٦- انظر على سبيل المثال النماذج التى تناولها الدكتور حلمى القاعود فى دراسته : إلابهام فى شعر الحداثة.

٢٧- أشرت فيما سبق إلى موقف كمال نشأت. ويمكننا أن نضيف : إليه موقف أحمد درويش فى مقالته : عصيدة النثر. وهى مقالة أحدثت ردود أفعال عنيفة فى وقتها.

٢٨- قدم الدكتور كمال أبوديب محاولة لهذا التصنيف فى دراسته اللحظة الراهنة فى الشعر، فصول مج ١٥، ع ٣، خريف ١٩٩٦، ص ١٨- ١٩، وهى محاولة جيدة لكنها لا تقدم تخطيطا نهائياً لتشكيل القصيدة العربية وهى واحدة من محاولات كثيرة قام بها نقاد كبار على النحو الذى قدمه عز الدين إسماعيل فى دراسته الرائدة (الشعر العربى المعاصر). ومعنى ذلك أن محاولات التصنيف سوف تتعدد بتعدد النقاد إلى أن يستقر العرف على بعضها بعد التأكد من صحتها وانطباقها على أكبر عدد من النماذج البنيوية فى هذه القصيدة.

٢٩- مختارات من الشعر العربى المعاصر فى القرن العشرين. ج الأول، إعداد الأمانة العامة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، الكويت ٢٠٠١، ص ٣٣٢.

٣١- انظر قضايا أدبية عامة، (إيمانويل فريس وبرنار موراليس، ترجمة لطيف زيتونى عالم المعرفة ٣٠٠، الكويت، فبراير ٢٠٠٤) ص ٤٦ وما بعدها.

٣٢- أ.أ ريتشادز، العلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوى، مكتبة الأسرة ٢٠٠١ ص ٤٢.
٣٣- مريد البرغوثى، القصائد المختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ص ١٦٥ – ١٦٨.
٣٤- انظر قضايا أدبية عامة، ص ٥١ وما بعدها..
٣٥- ديوان امرئ القيس، ص ٣٨.
٣٦- أعنى قوله فى المعلقة المعروفة (الديوان ص ١٩)

مكر مفر مقبل مدبر معاً

كجلمود صخر حطه السيل من عل

٣٧- الشوقيات. مج الأول، ج ٢، ص ٤٦.
٣٨- انظر صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ٢١٢.
٣٩- ظبية خميس، انتحار هادئ جداً، مطبوعات الظبية، إبريل ١٩٩٥، ص ١٠٤.
٤٠- الكلمات المفاتيح كلمات تمثل بؤرة الدلالة ومصدر التأويل. أنظر مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة ١٩٣، الكويت، يناير ١٩٩٥، ص ٦٢ وما بعدها.
٤١- أمل دنقل : الأعمال الشعرية، ص ٢٣٠.

٤٢- أنظر مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى، دار الأندلس، ط ٣، بيروت ١٩٨٣ ص ٣٣٧.
٤٣- أنظر مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص١١.
٤٤- أنظر على سبيل المثال. حلمى سالم : الحداثة أخت التسامح، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان ٢٠٠٠، ص ٩ وما بعدها.
٤٥- أدونيس، الأعمال الشعرية، مج الأول، ص ٧٣.
٤٦- الكهف، آية ١٠٩.
٤٧- انظر صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة ، ص٢١٢ وما بعدها
٤٨- محمد عفيفى مطر، احتفاليات المومياء المتوحشة، سينا للنشر ١٩٩٤، ص ٤٥.
٤٩- محمد عيد إبراهيم، فحم التمثيل، شرقيات ١٩٩٧، ص٤٠.
٥٠ - محمد القيسى، مخطوط فى العشق، آفاق الكتابة ٣٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٠، ص ١٩٨ – ١٩٩.

٥١- أعنى الشيخ عبد القادر الجرجانى، انظر كتابه دلائل الإعجاز، وخاصة فيما يتعلق بنظريته فى النظم (قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، ط ٣، القاهرة ١٩٩٢) ص ٥٥.

٥٢- محمد صالح : حياة عادية، أصوات أدبية ٣٠٥، الهيئة لقصور الثقافة، أكتوبر ٢٠٠٠، ص ٣٥.

٥٣ – أمجد ناصر، أثر العابر، شرقيات ١٩٩٥، ص ٥٥، ٥٦.